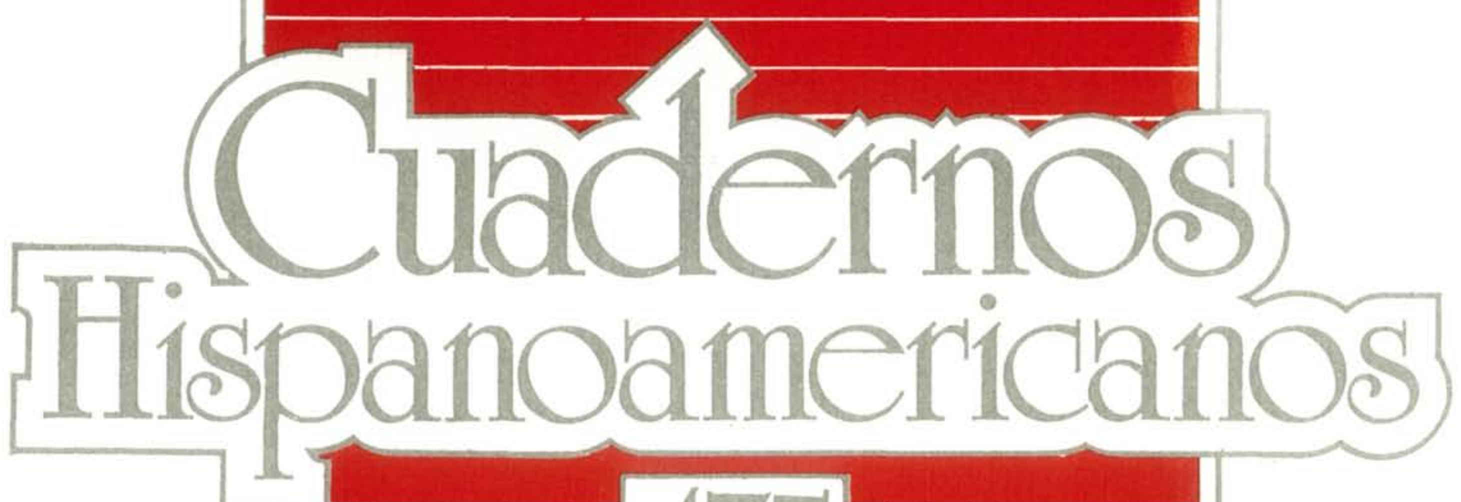
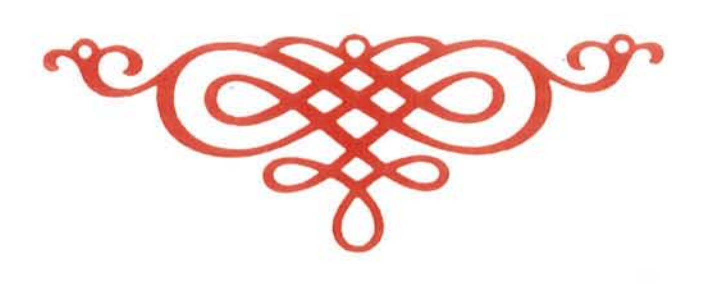




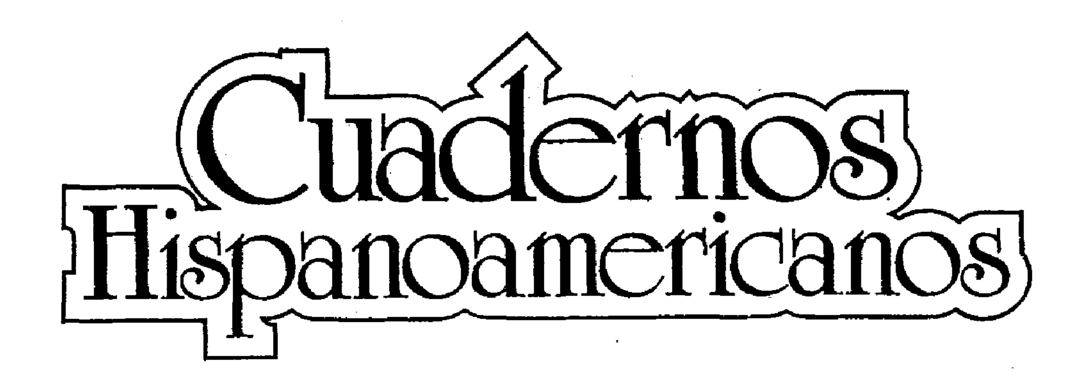
Miguel Rubio y **Abelardo Castillo**
El pintor Ernesto Sábato

Luis Rosales
Evocación de Federico

Blas Matamoro
Pessoa, posmoderno

Mario Boero
Cuba: treinta años de Revolución

Textos sobre Guayasamín, César Vallejo, Isidoro Máiquez, Rosa Chacel, la Xirgu y el IV Festival Iberoamericano de Teatro



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

JEFE DE REDACCIÓN
Blas Matamoro

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

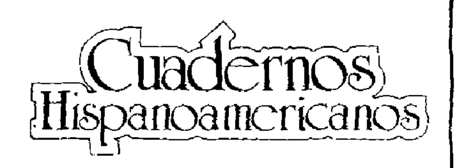
SUSCRIPCIONES
Alvaro Prudencio
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28004 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-89-003-0



475

475 Cuadernos Hispanoamericanos

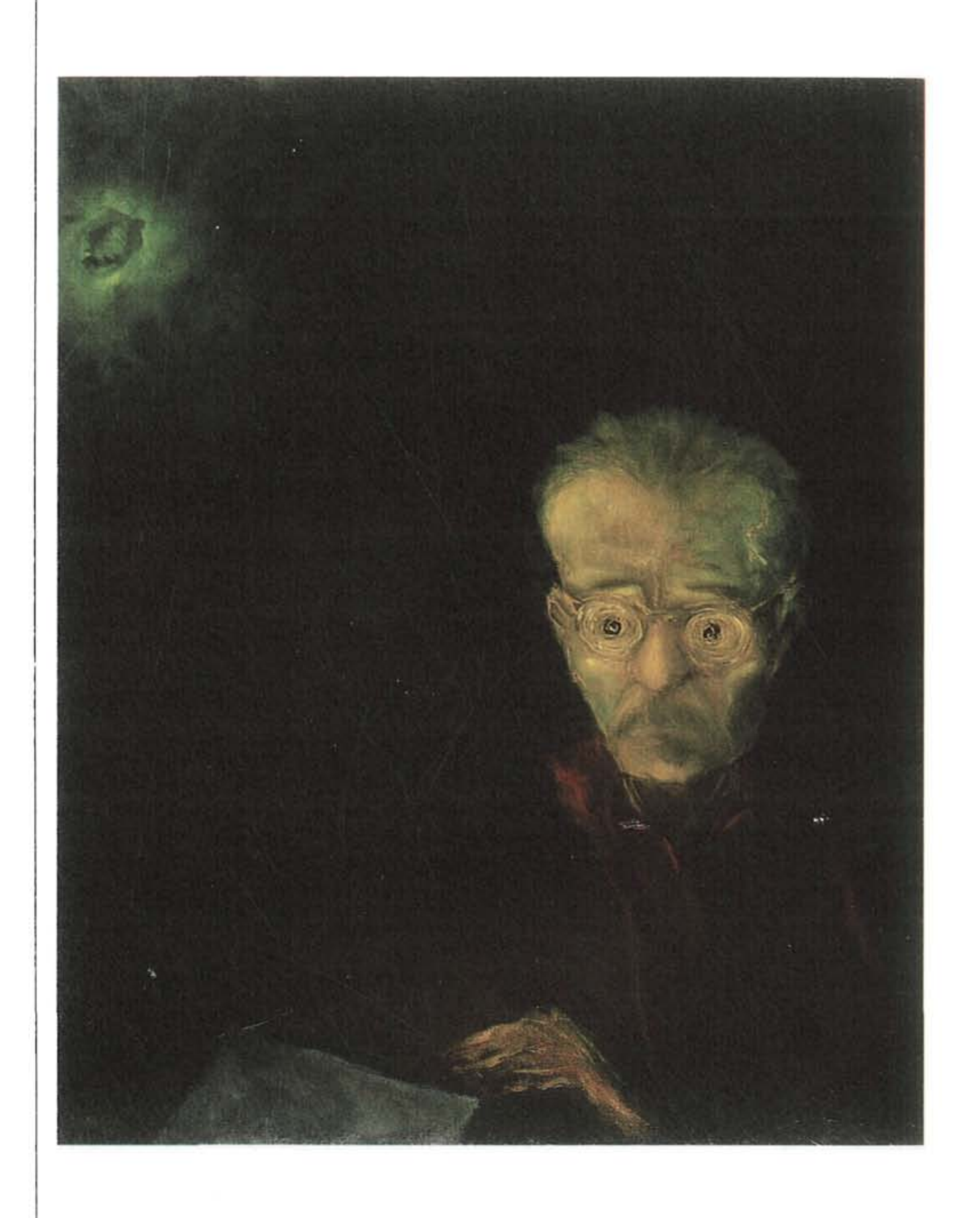
Lecturas

Cuadernos Hispanoamericanos
475

INVENCIONES Y ENSAYOS

¿Qué hacemos, qué sentido tiene nuestro existir, limitado y absurdo, en un insignificante rincón del espacio y del tiempo, rodeados por el infinito y la muerte?

Ernesto Sábato





Ernesto Sábato y la luz

Aunque, cuando se piensa en Sábato, lo primero que viene a la cabeza es la palabra «escritor», y más precisamente, «novelista», con frecuencia nos olvidamos del gran ensayista que es, que empezó publicando *Uno y el Universo,* en 1945, y que se despidió de la literatura con otra colección de ensayos, *Apologías y rechazos,* en 1979. En sus diversos libros de ensayos, junto a sus críticas feroces a la ciencia y a la técnica, a la alienación y a los engranajes que impiden la libertad del hombre, al racionalismo y a todas las formas geométricas y conscientes de la ideología de los «tiempos modernos», a las grandes teorías que dejan al hombre concreto privado de su verdadera condición existencial, angustiosa y carnal, Sábato ha dedicado muchas páginas a reflexionar sobre el arte y los artistas. Y no sólo de escritores o novelistas, filósofos o poetas, sino también sobre pintores, movimientos, escuelas y temas muy próximos a la misma técnica del pintor y al desarrollo de las formas. Cualquier lector apasionado por el autor de *Sobre héroes y tumbas* habrá rastreado este interés especial suyo por el arte en general y por la pintura en particular. Muchas veces se tiene la impresión de que es mucho más que interés lo que Sábato siente: es una obsesión. Cuando hace años empezó a pintar —por su dificultad para leer y escribir, debido a una enfermedad de los ojos— explicó que sus dos primitivas vocaciones fueron la literatura y la pintura. Y que, cuando le abandonó la pasión por el platonismo de las matemáticas y la ciencia, al descubrir que la serenidad de los números le impedía ver al hombre en su dimensión concreta, volvió a una de sus pasiones de juventud: la literatura. Como es un hombre profundo, que entiende las pasiones en su aspecto totalizador, dejó en segundo término la pintura. Pero en una entrevista que le hice hace cuatro años para TVE, me decía que siempre había pensado en términos pictóricos, que había tenido muchos amigos pintores, a los que solía interrogar sobre la técnica y la conformación de los espacios del cuadro. De esta manera, cuando empezó a pintar, contaba con algunas experiencias: la idea del espacio aprendida en la física, una obra literaria muy rigurosa y una reflexión permanente sobre el arte de la pintura. Además de un gusto muy determinado adquirido a lo largo de los años de contemplar obras de arte. Cuando se decide a plasmar su angustioso y multiforme mundo poético en la pintura, tiene también una gran experiencia del mundo, aquilatada en tres novelas que ofrecen una visión lacerante del hombre, de la sociedad, de la naturaleza, de la historia... Y, además, una visión que pretende ser —y lo es— globalizadora. Teórico de la novela, en *El escritor y sus fan-*

tasmas explicita sus ideas sobre el desarrollo de este género y expone su concepción de una novela total que intentó en *Sobre héroes y tumbas* y, después, de una manera más compleja, en *Abaddón el exterminador.* Esa voz expresionista, subjetiva, obsesionada, trágica y lírica que narraba *El túnel,* se hacía más profunda, más total, pero igualmente lacerante, en sus otras dos novelas. Entre los escritores hispanoamericanos de nuestro tiempo, Sábato no es sólo quizás el más grande inventor de formas, una personalidad que desarrolla un proyecto de novela integral —como Joyce o Musil—, sino que es también una de las voces más inquietantes y personales. En sus novelas nos ha descrito elementos de nuestra condición humana que habían sido ignorados, ha iluminado zonas de indeterminación y angustia que eran nuevas y que nadie antes que él había tratado en esa forma. Y probablemente quedará por ambas cosas: por una fenomenología de la condición hu-



mana que es a la vez formalmente nueva, pero que describe algunos territorios de lo humano nunca transitados.

Y se me dirá: «Todo eso, más o menos lo sabemos. ¿No irá usted a descubrirnos al escritor Ernesto Sábato?» Pues aunque su mirada como pintor es una mirada muy personal, y además realizada en el terreno ensimismado y puramente material de la pintura, las referencias y analogías con el universo literario que ha creado son evidentes. No resulta muy fácil mirar sus cuadros sin que la retina se nos llene con las imágenes de sus personajes sonambúlicos deambulando por esa inmensa arquitectura del absurdo que es Buenos Aires y por la nocturnidad de sus propios deseos. Sin embargo, esto no quiere decir que la pintura de Sábato sea una pintura literaria, ni que lo deje de ser. Cuando hablamos del pintor Sábato no hablamos de un escritor que en sus ratos libres pinta. No, Sábato pinta desde su visión del universo ya expresada en otras formas, pero lo que nos ofrece es pintura pura. Muchos escritores, como Goethe o Hugo, han pintado en sus ratos de ocio, como aquel que colecciona sellos o juega al billar. Por el contrario, Sábato pertenece a otra raza, aquella de los Henri Michaux o los Kokoschka. Michaux se encuentra expresado tanto en su poesía como en sus pinturas y dibujos. Kokoschka es un personaje invertido al de Sábato: se inicia como poeta y escritor, y aunque nunca abandona la literatura, expresa su mirada en la pintura, es un pintor que ha escrito poemas y cartas de una gran fuerza lírica. Las referencias de Sábato —no en vano, su capacidad para el grito y para expresar los embargos nocturnos del hombre le definen como a un romántico del siglo XX— tienen mucho que ver con una serie de artistas expresionistas: la de los pintores-escritores Nolde, Barlach, Kandinsky, Münch, Hodler, y también Van Gogh y Gauguin. Todos ellos tenían una visión del universo tan compleja y tan rica que necesitaron de la escritura para ampliarla, aunque en su obra plástica esté latente y formalizada, como un espejo que refleja esa visión. Pero con ellos, como con Kokoschka, le une, además, una misma intuición de la contemporaneidad, una huida en cierta manera de la modernidad: la transformación de la mirada romántica en mirada expresionista.

Me gustaría, antes de pasar a hablar del pintor Sábato de manera más concreta, recordar algunos de los supuestos que él considera esenciales en la novela moderna. Sábato considera que en la gran renovación de la novela producida en nuestro tiempo se dan ocho características. Estas características me parece que definen los temas esenciales, o las maneras de tratar el cuadro como un espejo, que nos ha presentado siempre el expresionismo. (En realidad, no se trata de una escuela datable en la historia; el expresionismo es una forma permanente en el arte de todos los tiempos). Y de forma más precisa, el expresionismo histórico de nuestro siglo, y las obras de sus representantes más puros, han utilizado estas características de la novela contemporánea. Sábato expone las siguientes características: 1) *descenso al yo;* 2) *el tiempo interior,* tan diferente al de la novela naturalista; 3) el *inconsciente;* 4) la *ilogicidad* o desconexión lógica del relato; 5) la presencia del *Otro;* 6) la *comunión,* o relación entre el escritor y el lector, al apartar del relato una mirada suprahumana; 7) *el sentido sagrado del cuerpo,* y 8) El *conocimiento,* pues el arte nos ofrece otra forma de conocer que no es el de las ciencias positivas o sociales.

Todas estas características —que, por otra parte, son temas tratados como tales por el arte de nuestro tiempo— ocupan un lugar muy destacado en la obra pictórica de Sábato, y no sólo en sus novelas. Pero si llevamos a nuestra mente el Museo Imaginario de los miembros de «Der Blaue Reiter» —y especialmente la obra de Kokoschka y de Münch— que son Van Gogh y Francis Bacon, los grandes maestros y hermános de Sábato, nos daremos cuenta de que en uno u otro cuadro, en uno u otro dibujo o grabado, aparecen estos elementos definitorios, que son más que características, incluso más que categorías estéticas, elementos que señalan la mirada y el objeto de la mirada, el deseo y la realidad. A pesar de que la obra de Sábato no es muy extensa, aunque sí muy intensa, el tratamiento de todos sus cuadros está imbuido por alguna de estas características, a veces convertidas en el tema mismo de ese espejo opaco donde se mira el pintor, donde no sólo se ve él reflejado lateralmente, sino el mundo como voluntad y representación en que él existe.

Sábato es un ser paradójico. Esta obviedad puede explicarse de otra manera. Resulta sorprendente que un hombre tan del Sur como él —argentino de nacimiento, mediterráneo de ascendencia—, se sienta tan obsesionado por temas que son infrecuentes en el ámbito racial donde se ha movido o de donde procede. Aunque el aspecto latino en él está muchas veces presente —«...apenas sí diré que el alma me parece más mezclada con el cuerpo que el espíritu», ha dicho—, y un sentido del juego carnal de las formas y de la ironía, el pensamiento y la obra de Sábato, y también su misma manera de actuar fenomenológicamente frente a la realidad, están imbuidos de un gran espíritu gótico. Es evidente que sobre él el romanticismo —y no sólo el francés— ha ejercido una gran influencia. Hablando sobre el arte clásico griego y mediterráneo, Worringer afirmaba que «le falta más bien el pathos inquietante que le une a la animación de lo inorgánico». Esta especie de carencia en lo latino o sureño señalada por el gran teórico del arte nórdico, que tanto influyó en los expresionistas, no parece que exista en Sábato. Más bien al contrario, su pintura pertenece al reino de lo inorgánico, lo nocturno, lo subjetivo, lo fantasmal, lo trágico e inconsciente. El romanticismo es tan clave para entender a Sábato —y su pintura lo es quizá más directamente que su literatura— que a su propósito hay que tener en cuenta las teorías más profundas que alientan en el alma romántica: la dialéctica del Ángel y de la Bestia procede de una visión gnóstica del mundo, y este gnosticismo no sólo late en el *Informe sobre ciegos* y en muchas partes de su literatura, sino también y como fulguraciones vibrantes, casi como actos encantatorios, como plegarias invertidas, en todos sus cuadros. Algunas de estas imágenes —los retratos de sus primeras obras, como los de Poe, Sartre, Virginia Woolf, etcétera, y los bodegones— tienen caracteres de hierogramas. No están ahí sólo diciéndonos: «Míranos». Están ahí para abrirnos, por medio de la invocación estética, las puertas a un mundo otro, del que la civilización y la masificación de la sociedad actual nos han desterrado.

«Por el momento quiero decir —explica Sábato en *Entre la letra y la sangre*— que sólo en estos últimos tiempos Occidente, el pensamiento occidental, ha hecho justicia a esas arcaicas culturas llamadas "primitivas", en el sentido peyorativo del término. Este proceso comienza con los románticos alemanes que pusieron lo emocional y nocturno frente a lo conceptual y diurno, que es lo mismo que decir que pusieron la poesía sobre la prosa.



Los mismos románticos que revaloraron el arte como posibilidad cognoscitiva, como pariente de la aprehensión mitológica del hombre arcaico. Todo este movimiento que ha reivindicado el yo concreto ante las alienaciones de la ciencia y de la técnica».

El carácter romántico se une en el pensamiento de Sábato con ese otro carácter de lo primitivo y de lo mitológico que es tan importante también para comprender la visión del mundo que nos da en sus pinturas. Gozando de los dones que produce el tratamiento de la materia, de manera artesanal, Sábato nos enseña a mirar —y no en otra cosa consiste la pintura—, pero al mirar estamos contemplando la visión de un hombre que ha provocado una ruptura con la llamada «modernidad», y que nos obliga a entender el arte como una operación de plegaria, como si pretendiera llamar a los fantasmas y a la vez conjurarlos. No es otra la forma que tenían y tienen los hombres primitivos de crear arte. Al hacer aparecer estas imágenes del sueño y la vigilia, esas vibraciones puras de color, esas llamas de luz que están como acosando al cuadro, Sábato está acometiendo la acción principal del gran arte contemporáneo que consiste en romper nuestros esquemas positivistas y sociológicos y hacernos partícipes de la consagración de lo real en su enorme complejidad. A la vez es un acto revolucionario y un acto sagrado.

En otro momento de ese libro citado más arriba, Sábato explica las razones de sus hermanos en el arte contemporáneo y la suya propia: «Pero el verdadero espíritu revolucionario, a mi juicio, es lo que en líneas generales responde a una exaltación del yo, de ese yo que se rebela contra la masificación que han traído la ciencia y la técnica. Es una rebelión a veces salvaje y convulsiva, hasta destructiva, pero en el fondo sana, contra una civilización que termina y que debe ser salvada por el rescate del hombre concreto, por el hombre que se caracteriza por su subjetividad, por su vida interior, y no por su calidad de cosa, de engranaje».

Sin este espíritu de ruptura permanente —menos en ciertos movimientos geometrizantes y otros que se aprovechan de la modernidad positivista, como el *pop*, el arte pobre, el conceptual, etcétera— no se podría comprender el arte contempóraneo. Tampoco esa mirada solitaria, testaruda, empedernida, un poco loca y lírica que nos ofrece Sábato en sus cuadros. En realidad, se trata de una mirada menos alucinada que espiritual. El sueño no es el jardín encantado de Sábato, que supo rechazar en su momento lo que se podría llamar la tentación escolástica surrealista. Sin embargo, es evidente que en el Sábato pintor hay ciertos elementos presentes del surrealismo, pero de un surrealismo más profundo, que está más allá de Tanguy, de Duchamp, de Miró, todavía muy pegados a los sueños más diurnos, a las meras conexiones irracionales, al infantilismo, a la maquinaria del deseo mitológico, al encadenamiento alógico de las cosas, a ese dintel entre la vigilia y el sueño, a los sueños que podemos recordar cuando despertamos. El carácter onírico en la pintura de Sábato es más profundo, y lo es también más que en su literatura. Pertenece a ese territorio improbable e indefinible que está más abajo de las figuraciones alógicas que el surrealismo ha presentado más como un juego dialéctico entre lo consciente y lo inconsciente que como una realidad y que forma el tejido real de nuestro pensamiento, de nuestra relación con el mundo, y cuyas significaciones y analogías son imposibles de determinar, porque están soñadas no con el espíritu, sino con el alma, ese lugar o límite que está entre nuestro cuerpo aislado y el mundo de percepciones que escapa a nuestra voluntad, que es la realidad total.





El surrealismo ha liberado en Sábato la capacidad de pasear por los intrincados senderos del sueño y la locura, pero su intento expresionista va más allá. Va al dominio boscoso de ese submundo que está por debajo de nuestro subconsciente y que tampoco pertenece al inconsciente colectivo. Transita por ese bosque impenetrable en que las figuraciones no llegan a conformarse, no son ni siquiera míticas, son como simples pulsiones de imágenes que aparecen un poco en algunas obras de Matta y en los últimos y admirables cuadros de Arshille Gorky. Eso que sólo se puede visitar, recordar o sentir en los límites de la locura, y que sentimos a veces haciendo el amor: un océano de imágenes que surgen y desaparecen, sin convertirse en signos y que desconocemos lo que intentan designar.



En sus primeros cuadros, este mundo alucinante, salvaje, inexplorado, que podríamos llamar pre-alucinatorio, aparecía sólo en algunos rasgos, en ciertas determinaciones de los cuadros. La influencia en Sábato de *El grito* de Münch y de *La tempestad* de Kokoschka se hacía notar muy fuertemente. De manera especial en algunos retratos. Contemplando los retratos de Poe, de Dostoyevski o de Virginia Woolf, estábamos en un terreno en el que todavía los signos enviaban directamente a una designación. Al conocer el terreno que pisábamos, nos sentíamos de alguna manera reconfortados. Quiero decir que mentalmente pensábamos en la pintura expresionista y la congoja que nos transmitía Sábato enseguida era asimilada. Sin embargo, en esos cuadros la nitidez de visión era demasiado acuciante y en ellos existía una vibración espiritual —un teórico holandés definió al expresionismo como «una forma espiritual en el espacio»— que nos dejaba inquietos. Algo en el tratamiento del retrato y en el choque del personaje con los fondos, en ese tratamiento esquemático y un poco metálico, nos compungía el alma, como si, de pronto, se hubieran abierto unas ventanas al terror esencial en nuestro interior. La carnalidad de sus primeros bodegones los hacía más terráqueos, más próximos a nosotros. Pero si uno se dejaba tentar por la mirada del pintor, no por la confortable del *voyeur* desapasionado en que todos queremos permanecer, entonces algo inquietante pasaba. Era como un violento despertar al mundo nocturno y espectral de nuestra conciencia. Entonces esos materiales metálicos, ardientes, esos colores llameantes, esas luces interiores, de las flores y de las cosas, como si se iluminaran desde dentro, nos recordaban que estábamos en presencia de una mirada iluminada. Yo recuerdo aquellos bodegones como un delirio en el que forma, luz y color me estaban representando el estallido de la vida. No es que estuvieran vivos, es que parecía que se estuvieran formando y conformando en el momento. Como en ciertas visiones místicas o experiencias psicodélicas, aquellos cuadros vibraban en una creación permanente.

Vi aquellos cuadros en la casa de Sábato en Santos Lugares y me quedé obsesionado. Pero actuaba dialécticamente, por medio de analogías. Supe que estaba ante un pintor tan importante como el escritor que conocía hace tiempo, pero el literato podía en mí. Las horas de seducción sentidas por sus libros, me provocaron cierta incomodidad ante el pintor Sábato. En una palabra, yo ponía en sus cuadros más literatura de la que tenían. Aunque su pintura me fascinaba tanto como me seducía su literatura, y llegué a pensar que era tan gran pintor como escritor, algo resonaba profundamente en mí como un ritornello. Y es que me decía que era una pena que Sábato no hubiera empezado antes a pintar, pues su mirada poseía una novedad y una intensidad nada frecuentes. Y esa mirada podría haber expresado un mundo que es tan original y tan anticonvencional como pocas veces ha ofrecido la pintura.

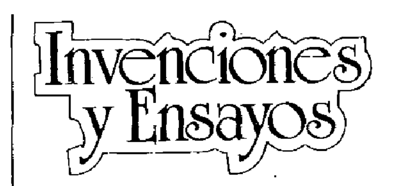
Ahora, cuatro años después, ese *décalage* entre la promesa y su cumplimiento que sentí en su pequeño estudio, la nostalgia del maravilloso pintor que soñé en Ernesto Sábato, todo eso ha desaparecido. Ahora he visto unos cuantos cuadros realizados posteriormente. Aquellos cuadros que filmé para televisión han evolucionado. Pedían a gritos una continuación. Aquí está. Y aquí está esa mirada que quería desarrollarse hasta su culminación en materia plástica, en imagen pura, en color y luz. Creo, sinceramente, que Sábato nunca «ha dicho» tanto como en estos cuadros. Y que nunca lo ha dicho tan bien, con

un poder expresivo tan acorde con ese mundo que él ve y que la mayoría rechazamos ver, porque atisbar el mundo del terror esencial, revelar el misterio de la angustia de existir, enfocar el dominio de la locura y del deseo, y no volverse loco es casi un milagro. O quizá sólo se entienda si se trata de un acto religioso, sagrado, la asunción de una mirada que llega a ver lo que está prohibido ver, y que no tiene nada que ver con las religiones establecidas.

El paso de gigante en la pintura de Sábato se produce a la vez porque no se deja influir por escuelas —aunque de algunas reciba lo mejor—, y a la vez porque siempre está asimilando formas que le son complementarias. Sábato recibió una influencia directa y muy profunda del romanticismo, del expresionismo, del surrealismo, del arte primitivo, pero también de un deseo de ruptura con una civilización decadente y enferma. Pero su lirismo, su angustia existencial y, por qué no decirlo, su fuerte sentimiento religioso, le tenían que llevar a asimilar algunas formas de expresión muy cercanas a su conciencia del arte contemporáneo. Y estas formas de expresión no son otras que ciertas configuraciones poéticas que se hallan en el informalismo y, fundamentalmente, en el expresionismo abstracto. Pero un expresionismo abstracto nada reconfortante, geométrico y decorativista. El tumultuoso universo matérico de gentes como Fautrier, las formas inorgánicas de Cuixart, las capas de pinturas que ensombrecen y resaltan las figuras de Bacon, tenían que atraerle para su pintura. Y en sus últimos cuadros están esos materiales metálicos, ardientes, los colores llameantes, esas capas de pintura entre orgánicas e inorgánicas que recuerdan a Fautrier, a Bacon, a Cuixart, y que conforman el tejido venoso, químico y psicológico, de ese subsuelo boscoso de nuestra preconsciencia, que sólo el arte puede representar.

Los últimos cuadros de Sábato nos ofrecen un universo que está formado de luz. La luz, sabido es, no tiene que ver con el color. No tiene que ver con la estructura. No tiene que ver con la pincelada. No tiene que ver con la materia pictórica. No tiene que ver con la forma, con la figura, con el dibujo. La luz viene del alma del pintor. Sólo algunos pintores tienen esa luz. La otra luz es cuestión de técnica. Pero la luz de Sábato es una luz interior, espiritual. En sus cuadros de máscaras o en sus más recientes bodegones, la luz lo inunda todo. Pero no nos engañemos. Esa luz no tiene nada que ver con una luz material, como en la escuela veneciana. Es una luz que procede del mismo cuadro, de la disposición de las formas, del fondo y del primer término. Es una luz que viene del pintor que ha querido transmutarse en la materia, que se ha hecho materia, y ello gracias a que ha sabido expresar su visión definitiva del mundo. En una palabra, es la luz de Sábato que, por fin, ha expresado lo que siente y que ha comprendido, como decía Eugenio Trías, que «la belleza es siempre un velo (ordenado) a través del cual puede presentirse el caos».

En los bodegones todavía queda algo gozoso, pero un goce que parece más visionario y místico que otra cosa. Es un momento de esplendor del pintor que canta la realidad, su belleza inmanente, y que parece «nombrar», como el poeta con las palabras, con los pinceles, las flores y los búcaros que están en su alma. Pero no unas flores, unos búcaros, unos objetos; sino, precisamente, *esas* flores, *esos* objetos que sólo existen allí, en el cuadro, comportándose como seres vivos. Más reales que todas las flores son estas flores de Sábato porque representan en sí mismas el Génesis: son y están siendo formas espirituales y carnales, y nunca serán fijadas fuera del cuadro.



A través de la serie de las máscaras, el gozoso pintor de los bodegones, el cantor exultante de lo existente, da paso al otro poeta: el terrorífico descriptor de nuestros infiernos personales. Aquel que podría preguntar con Trías: «¿O no es lo siniestro el cumplimiento en lo real de un sueño que al fin se revela pesadilla?». Aquel poeta llamado Sábato que siempre soñó con realizar «la obra de arte que estoy llamando poesía, es así un mensaje misterioso pero preciso, ambiguo pero revelador, que se hace con signos oscuros, equívocos, con símbolos y delirios». Y Sábato nos va a hablar —representar, mejor— de aquello que siempre le ha interesado y obsesionado por encima de todo, a través de estas misteriosas máscaras, cuyo último sentido parece bastante difícil de descifrar.

Intentemos una última aproximación a este universo alucinante de luz espiritual.

La máscara es el elemento racional, griego, el cerco o vacío que señala la personalidad. Pero esas máscaras —pintadas en primer término, sin mucha gracia, casi burdamente, un poco aleladas —están acosadas por el fuego de la materia informal, que bulle de signos atemorizadores e irracionalizables. En estos cuadros de Sábato, si se fijan bien, las máscaras —pálidas, hieráticas, inermes, como de yeso blanco— miran hacia nosotros, están de espaldas al magma esencial que nos compone en el subsuelo del alma, en el trasfondo último del inconsciente. Las máscaras destacan del terror, de la materia informe y del boscoso elemento que conforman la realidad anterior al yo, haciéndonos un guiño de complicidad, subrayando una ironía hueca, mostrándonos que nuestro ser individual, lo que llamamos persona, no es más que un artilugio. Máscara y yo —profundiza Sábato— comprenden que no son más que un momento arbitrario y artificial de la materia, un convencionalismo cultural, un espacio fronterizo con el caos que sustenta orgánicamente al universo, una leve pared que ofrece una insignificante resistencia a la realidad total que siempre está haciéndose y deshaciéndose. La realidad son esos fondos matéricos, esas luces que parecen venir de ninguna parte, ese misterio orgánico que nos sobrepasa. La realidad envuelve a la máscara, la acosa, quiere invadirla, y esos torrentes de luces sombrías, de colores efervescentes, de volúmenes sin forma, están ahí para recordarnos que formamos una minúscula parte del todo, y que ese todo es incognoscible, pero que nos moldea como la pintura moldea al cuadro.

Miguel Rubio

Las fotografías de los cuadros de Sábato han sido realizadas por Eduardo E. Grunberg. Producciones Fotográficas. Buenos Aires.



Anterior Inicio Siguiente



Conversación

Ernesto Sábato: Usted se habrá fijado en algo: todos los chicos dibujan, todos los chicos pintan. Y dibujan y pintan, esto es lo curioso, como algunos de los grandes pintores contemporáneos. Como Miró, como Marc Chagall. ¿Por qué? Porque los chicos son los primitivos de nuestro tiempo. Aunque el arte contemporáneo, el arte que empieza con el pos-impresionismo, tiene muchos contactos con el arte de los llamados primitivos. Piense en las cuevas de Altamira, en esas Venus prehistóricas. Esas artes encantatorias tienen una gran poesía, una gran magia; cosa que abunda en las pinturas de los chicos. Después los mediocriza la escuela. Hay dos cosas en nuestro tiempo que mediocrizan inmediatamente: una es la escuela y otra es el psicoanálisis. Amansan. Al salvaje lo amansan. De manera que el arte primitivo tiene un gran contacto con el arte actual, ese arte que empieza con Van Gogh, con Gauguin, y que sigue con todos los grandes maestros que conocemos, y esto tiene una explicación, a mi juicio. Ellos son un retorno al yo y al *pathos.* El arte clásico es la glorificación de las reglas, de la armonía, de la razón. Cosas, todas, que tienen que ver mucho con la ciencia. Los llamados Tiempos Modernos comienzan con la ciencia y la razón. La reacción contra ese mundo que ha llevado finalmente a la alineación del hombre, fue la de estos artistas que a fines del siglo pasado comienzan a pintar olvidando las reglas del arte que podemos llamar burgués, burgués no en el sentido político...

Abelardo Castillo: De acuerdo, sí. Burgués en el sentido renacentista. Vale decir, pensando en aquellos artistas que eran al mismo tiempo artesanos, hombres de ciencia, técnicos que descubren la perspectiva, la proporción o hacen puentes. Todo ese mundo que también dio origen a la idea del progreso.

Sábato: Exactamente. El arte de un mundo que podemos llamar burgués en el sentido más noble de la palabra. Pero ¿qué es lo inverso de ese mundo exterior, de proporciones y perspectivas? El mundo interior. Se vuelve entonces a un tipo de arte que tiene mucho que ver con los primitivos, o con el arte sagrado. Ese arte donde la Virgen es más grande que el monarca, donde ya no rige la proporción sino los valores espirituales. Se vuelve a un arte que, en cierto modo, tiene mucho de salvaje. Un arte en el que predomina el *pathos* sobre el *logos*, el yo sobre el objeto. Nada de esto es un camino lineal, usted lo sabe, Abelardo. Es un movimiento que va y que viene. Sin ir más lejos, en plena época de la reacción frente a la razón pura hay artistas que practican el arte geométrico. Mondrian, tantos otros.



Castillo: Lo mismo en el pasado. Nunca hubo un arte homogéneo. En pleno siglo X la escultura románica es convulsiva, expresionista, diríamos hoy. Esos capiteles torturados, con personajes que parecen salidos del infierno. Y esto en pleno arte religioso. O, dentro del mundo renacentista de la razón y la serenidad clásica, los monstruos o las crucifixiones de Grünewald. Ni siquiera, por otra parte, se puede hablar de un Renacimiento. Hay varios.

Sábato: Así es, cuando aparece el Renacimiento italiano, aparece un Renacimiento germánico: esos capiteles o esas esculturas que usted dice, incluso esas pinturas torturadas del gótico. Muchos pintores actuales, y bien actuales, están inspirados en el Giotto y en el gótico italiano. Es una vuelta al prerrenacimiento: la pintura plana, por ejemplo. Y esto ya nos lleva a un problema que usted mencionó y me gustaría que examináramos jun-



tos. Yo lo planteo y usted dirá después lo que tiene que decir. El problema del progreso en el arte. ¿Ya estamos grabando?

Castillo: Sí, sí. Desde que empezamos a hablar.

Sábato: Ah, perfecto, así nos olvidamos del grabador. El problema del progreso en el arte. No hay progreso en el arte, en el arte hay alternancia. La idea del progreso está muy metida en nosotros, pero por los avances de la ciencia. La que progresa es la ciencia. La matemática de Einstein es superior a la matemática de Euclides. Ha progresado. Pero el *Ulises* de Joyce ¿es superior al Ulises de Homero?

Castillo: Tal vez se podría decir que esa idea, esa ilusión, del progreso, nos viene de ciertas ciencias aplicadas, es decir, de la técnica. La matemática, como usted dijo, o la astronomía, han avanzado. Nuestra imagen del universo, al menos para nosotros, es más exacta o nos resulta más útil que la del universo ptolemaico, pero yo no sé si un científico verdadero puede sentir esto como progreso. La ciencia, esto usted lo sabe muchísimo mejor que yo, avanza con hipótesis de trabajo, con supuestos que mañana pueden o seguramente van a resultar falsos. La técnica, en cambio, es pragmática. Construye barcos, instrumentos, ciudades. Yo creo que esa idea renacentista e iluminista del progreso, que por supuesto es inaplicable al arte, nace incluso antes del Renacimiento. Nace hacia el tiempo de la primera cruzada, cuando aparecen las ciudades, el comercio, que es también cuando aparece esa otra fuerza, la razón. No hay más que pensar en el Argumento Ontológico de San Anselmo, tan hermoso por otra parte, que pretendía probar *racionalmente* la existencia de Dios... Yo a veces pienso que ahí, en plena Edad Media, empezó el mundo moderno. Y con él, la superstición de la razón y la idolatría de la técnica, que dan como consecuencia esa idea del progreso.

Sábato: Sobre todo de la técnica, sí. Que nos permite, por ejemplo, viajar rapidísimo; llegar cada día más rápido, digamos, a Nueva York. Como si fuera un gran adelanto, o un gran mérito moral, llegar más rápido a Nueva York. (Risas). Y fíjese que todo esto también se vincula a algo que le decía hace un momento, cuando hablamos de la vuelta al yo. Progreso, razón, son ideas contra las que reacciona el artista de comienzos de siglo. Y en ese momento aparece Freud, que expresa muy bien la vuelta al yo y esa dualidad de la vuelta al yo. Freud fue un genio bifronte. El era un médico positivista, un hombre de ciencia. Y de ahí le viene esa necesidad de explicar todo: de colonizar el inconsciente para la razón. Pero por otro lado, era un romántico y hasta un romántico exaltado. Es más, yo pienso que ahí reside buena parte de la eficacia que tienen sus libros. El era un gran romántico, como también lo era Marx. Uno lee el *Manifiesto comunista* y sale al otro día con una bayoneta. Un fantasma recorre Europa, vea usted qué frase. Con Freud pasa lo mismo. El era un positivista pero también un romántico, y un admirador de los grandes románticos alemanes. Tenían los mismos temas: la noche, el inconsciente, los sueños. Lo que hace trascendente a Freud es esto. La llegada de Freud es también un caso típico de vuelta al yo profundo. Y eso es lo valioso del psicoanálisis: la brecha que abrió para el inconsciente. Cierta resistencia que yo siempre he sentido ante algunas teorías de Freud, tiene que ver con su otra parte, con su desmedida admiración por el pensamiento científico. Cosa que también sucede con Marx. Marx le llamaba a su socialismo: socialismo científico. Los dos, tanto Marx como Freud, dos genios que han trastornado el mundo, tenían



una gran admiración por la ciencia. Que es el resto del pensamiento ilustrado que había en ellos. Y a los dos los salvaba su romanticismo. En el caso de Freud, su devoción por la ciencia, por la razón, es lo que hacía que necesitara explicarlo todo. Y de ahí su famosa tentativa de explicar los sueños. Cosa que es un disparate. Los sueños son absolutamente inexplicables.El sueño expresa, con el único lenguaje que se puede expresar, cierto objeto poético. Una obsesión profunda del inconsciente que podemos llamar un objeto poético. Y lo expresa con un lenguaje de imágenes, de símbolos y hasta de alegorías, que no se puede traducir al lenguaje conceptual. Es eso que dice Cassirer, sobre que el mito es irreductible a la razón. El mito es un sueño colectivo de una belleza a veces misteriosa e impresionante, que nos subyuga pero no sabemos qué quiere decir. Y, sin embargo, es una gran verdad. De un sueño se puede decir cualquier cosa, menos que sea mentira.

Castillo: Es cierto. Un sueño siempre es verdad, o un modo misterioso, cifrado, de la verdad. Querer traducir esa verdad a los códigos de la razón es como querer explicar un poema o un cuadro en lenguaje matemático. Y por idénticos motivos. Una obra de arte *es* su lenguaje. Nadie sabe nada de Kafka si no ha leído a Kafka, aunque conozca todo lo que se ha escrito sobre Kafka.

Sábato: Además, si usted quiere explicar un sueño, o para poner su ejemplo, si usted se pregunta qué quiso decir Kafka con *El Proceso*, ¿cuál es la única respuesta? Quiso decir lo que dice en su libro, con las palabras exactas que escribió. Si yo lo pudiera reducir a un folletito conceptual, explicando esto es así, el señor K. significa el hombre moderno o el judío, el tribunal es esto o aquello, entonces *El Proceso* estaría de más. Sería una especie de excrecencia. Y hasta podemos adelantar, *a priori*,que esa explicación es totalmente falsa. O que hay muchas otras explicaciones.

Castillo: Sí, yo creo que hay muchas otras explicaciones, y ninguna es verdadera ni totalmente falsa. Si no, cómo entender que todavía se sigan escribiendo bibliotecas enteras sobre la *Divina Comedia* o la tragedia griega. En una gran obra cada cual encuentra no sólo lo que hay, sino lo que él mismo ha puesto. Cada siglo, cada época, cada generación y hasta cada lector descubre y pone un sentido nuevo en esas obras.

Sábato: Y es así porque son polivalentes, o anfibológicas. O polisémicas, para usar la jerga que se usa ahora. Pero lo cierto es que nunca se «explican»: nos conmocionan. Yo recuerdo cuando leí por primera vez *El Proceso*. Fue un sacudón tremendo. Yo no sé bien qué quiere decir Kafka, no lo sabía al leerlo y no lo sé ahora. Lo que sé es que allí había una gran verdad. Tal vez una gran verdad sobre el hombre del siglo XX.

Castillo: Es cierto, a mi me pasó con *El castillo*. Y todo esto al margen de lo que se haya propuesto el propio Kafka, suponiendo que se haya propuesto alguna cosa. Max Brod y él se reían como locos cuando Kafka leía el primer capítulo de *El Proceso*, la parte aquella de Josef discutiendo en camisón con los que vienen a buscarlo... Yo recuerdo una confesión de Balzac, una confesión disparatada, sobre todo si uno piensa en el propósito descomunal de esas setenta novelas. Uno de los más notables libros de la *Comedia Humana* es *César Birotteau*, la escribió en veinte días. Inventó, de paso, un artificio de la novela moderna. Se metió dentro de su propio libro, disfrazado de periodista, un periodista gordo, bastante fracasado, glotón, etc. La novela, en mi opinión, es monumental. El caso es que un día le preguntaron, justamente, qué se había propuesto hacer con *César Birotteau*,



o ni siquiera se lo preguntaron y el mismo lo confesó. ¿Sabe qué dijo? Dijo que había querido contar la saga de un comerciante honrado... Y en realidad *es* la historia de un comerciante honrado. Farmacéutico, para colmo. Que ha inventado una loción para hacer crecer el pelo. Como si Kafka hubiera dicho que *El castillo* trata el problema agrario o la desocupación.

Sábato: La saga de un comerciante honrado. Y, claro, esa es la diferencia que hay entre un creador en serio y un señor que hace una descripción naturalista de la realidad externa. Que es lo que teóricamente se proponía Balzac. Menos mal que era Balzac y felizmente no lo logró. Se puede narrar el siguiente hecho: que un chico, un muchacho resentido y pobre, mate de un fierrazo a una mujer vieja. Con esto se puede hacer una crónica policial en *La razón* sexta, o *Crimen y castigo. Madame Bovary*, por ejemplo. ¿Quién es, sin Flaubert, la señora Bovary?: una pobre mujer de provincia, soñadora, un poco grotesca. El genio de Flaubert la convierte en un ser trágico, a ella y a todos los otros personajes de esa aldea. ¿Qué importa lo que se haya propuesto Flaubert?

Castillo: Flaubert decía «Madame Bovary soy yo», y uno lo repite. Pero también es Homais y, sobre todo, Charles. Uno habla siempre de Emma Bovary, de su patetismo y hasta de su encanto, pero se olvida de la tragedia horrible de Charles. Ese pobre tipo encontrando las cartas de Emma después que ella ha muerto. Ese final es aterrador.

Sábato: Ahí tiene un caso típico de desdoblamiento, que todos los escritores conocemos, y que también es un rasgo del romanticismo desatado de Flaubert. Que por eso escribió Madame Bovary con ese tono seco y contenido. Es cierto que Flaubert decía *Madame Bovary c'est moi;* es cierto, pero esa sólo es parte de la verdad. *C'est moi... et tous les autres.* En la tragedia del pobre Bovary aparece esa dialéctica que desgarra el interior del escritor entre una y otra parte de sus propias hipóstasis, de las propias emanaciones de su inconsciente. El es Mme. Bovary y al mismo tiempo esa Madame Bovary lo engaña con la otra parte de sí mismo, y Flaubert además siente y sufre la tragedia de los dos.

Castillo: Una última cosa, para terminar con esto, o no vamos a hablar nunca de su pintura.

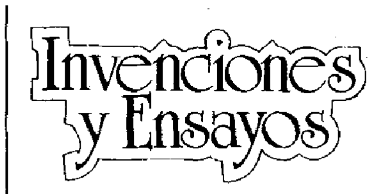
Sábato: Después podemos volver a la pintura.

Castillo: Esto mismo nos puede llevar a la pintura, si se lo piensa así. Yo creo que hoy se comete un error. Como las novelas están escritas con palabras, se supone que se las puede explicar con palabras. Entonces se cree que el arte novelístico, o el arte narrativo, es explicable a través de teorías o interpretaciones. En cambio, con la pintura o la escultura, con el arte plástico, ya no pasa eso, porque el objeto poético está ahí en el mundo, como objeto. No se puede razonar o contar un cuadro.

Sábato: No se cuenta o se describe una cara: se hace una cara.

Castillo: Exactamente. Quiero decir que en la pintura, por su naturaleza, hay menos peligro de simplificar. O de intelectualizar. Es más difícil que pase lo que hoy está pasando en literatura, donde ciertos escritores, que en realidad son críticos, escriben novelas para coincidir con las teorías críticas. Primero se inventa una teoría acerca de la novela y después se escribe una novela que se explica por esa teoría. En pintura, me parece a mí, ese tipo de estructura intelectual previa no sirve o es mucho más improbable.

Sábato: Yo creo que es muy importante esa observación. Esa es una de las grandes diferencias que hay entre pintura y literatura. Por ejemplo, si un escritor pinta, y eso ha sucedido muchas veces en la historia, o dibuja, va a expresar su misma personalidad. Por eso existe la grafología. Como somos al dibujar una letra, somos en la guerra y en el amor. Hay una unidad en el hombre. Pero los medios son totalmente distintos. Hay objetos, obsesiones, objetos del inconsciente, digamos así —objetos poéticos— que pueden ser expresados mejor en la literatura o mejor en la pintura. Una cosa que a mí siempre me obsesionó es la locura de Van Gogh. Como usted sabe, Van Gogh escribía muy bien. Yo a Van Gogh lo siento como un poseído. He pintado un «autorretrato» de Van Gogh, pero cambiando sigilosa y perversamente ciertas cosas de la boca y de los ojos, que es donde



aparece un Van Gogh de una sensualidad atroz y de espíritu casi criminal. Ese criminal que había en él, como también había el hombre que iba a predicar y, quizá, hasta una especie de santo. Esos seres tan opuestos, Van Gogh no podía expresarlos en sus cuadros, un pintor no puede hacer eso. La literatura sí puede hacerlo. Poniéndole el ejemplo inverso: ¿cómo podría haber expresado Dostoievski el drama de los Karamazov en pintura?

Castillo: ¿En pintura? De ninguna manera. Se hubiese vuelto loco.

Sábato: Se hubiese vuelto loco. Y, al revés, si Van Gogh hubiera escrito novelas o teatro, ficciones, yo creo que se podría haber salvado. Yo no sé qué proporción había en su locura de lo que podemos llamar un elemento orgánico; pero la tensión metafísica que tenían en él ciertos problemas reventaron en su pintura. No podía ir más allá y la pintura no le bastaba.

Castillo: Es lo que hace un momento decíamos de Flaubert, que es Homais, y es Emma, y sus amantes y Charles.

Sábato: Justamente. Yo siempre he sentido muy fuertemente eso al pensar en Van Gogh.

Castillo: Esto, al mirar sus cuadros, me lleva a pensar en otro tipo de dualidad, en este caso formal. Entre el novelista y el cuentista existe, en lo exterior, una especie de antagonismo. El cuentista sería, por decirlo así, el pintor de cuadros, y el novelista sería el autor de grandes murales. Es como si la forma de sus novelas, es decir, el mural —*Sobre héroes, Abbadón,* esos textos donde da la impresión de que no le va a alcanzar un libro para decir lo que quiere decir—, en su pintura se circunscribiera a otro género, más cercano al cuento. Usted hace pintura de caballete, no escultura o mural.

Sábato: Sí, pintura de caballete. Y algunos cuadros de formato muy chico. La pintura, para mí, tiene otras posibilidades. Por ejemplo, en una pequeña naturaleza muerta de treinta centímetros por cuarenta se puede llegar a expresar un mundo. Y le hablo de grandes y célebres pintores, como Cézanne. En una naturaleza muerta de Cézanne hay todo un mundo. Hay una visión del mundo. La visión del mundo se da hasta en la letra, para ir todavía a una cosa más minúscula. Hay obras de Braque de tamaño muy reducido en las que está todo Braque: uno las mira y siente lo que era Braque. Y le doy el ejemplo de la naturaleza muerta, porque ahí ni siquiera hay rostros. En un rostro uno puede poner el patetismo, la tristeza, la soledad. Pero en una naturaleza muerta, ¿qué? Hay dos manzanas, una pera, hay una botella de vino. Y acá volvemos otra vez a lo que tantas veces hemos hablado, sobre los temas chicos. No, yo no creo que haya temas chicos. Una vez, Borges, hablando de los hermanos Dabove, me comentó una frase estupenda de Luis Dabove, un hombre de mucho talento. El vivía en algo así como Ramos Mejía, que es como si dijéramos, no sé...

Castillo: Como si dijéramos que Sábato vive en Santos Lugares, porque usted, Ernesto, me habla como si viviera en el corázón de la City.

Sábato: Un día, Borges le dijo: «Pero Dabove, por qué no sale un poco.» Y Dabove le contestó: «No, para qué, yo me siento muy bien. Viviendo en Ramos Mejía puedo tener una visión muy buena de la realidad.» Había un gran escritor que decía algo parecido. Pero volviendo al tema del tamaño: es un desafío también. Y un desafío muy interesante.

Castillo: Habría que ver, además, qué se entiende por tamaño. Ya Poe vio el malentendido de relacionar el mero tamaño físico y la importancia que pueda tener una obra. Hay




una frase de Tolstoy que suelen citar, entendiéndola mal, ciertos escritores mínimos: «Pinta tu aldea y serás universal...»

Sábato: Ahí está, esa es la frase que yo trataba de recordar cuando le dije que otro escritor había dicho algo parecido a lo de Ramos Mejía. Era Tolstoy.

Castillo: Lo que hay que sentir es la idea que tenía Tolstoy de lo que es una aldea. Porque Tolstoy escribe *Guerra y Paz*. Una aldea y el mundo eran lo mismo para él. Y cuando un gran pintor pinta un florero no está pintando un florero, como cuando Van Gogh pinta un árbol no está pintando ese árbol.

Sábato: Con el *pretexto* de un árbol, o de una botella de vino, o de un candelabro sobre una silla, lo que está pintando es toda su soledad, toda su angustia: todo un modo de sentir la existencia. Por eso mismo no hay temas chicos y grandes. Hay artistas chicos y artistas grandes. Usted mencionó a Tolstoy y señaló *La Guerra y la Paz*, que es un gran mural, por decirlo así. Pero fíjese en las obras de teatro de Chejov. Esa cosa tan intrascendente en apariencia, un viejito que lee el diario y dice: «Vieron, acá hay una explosión en Alaska...», y al mismo tiempo, más allá, en la soledad de un hombre o una pareja. Y ahí, en ese ámbito cerrado, y además en un escenario de cuatro metros por cinco, entre tres paredes mágicas, él va desenvolviendo la tragedia del hombre, la tragedia de la existencia humana. No se necesitan grandes temas. La guerra es un gran tema, sí, pero para tomar la guerra hay que tener agallas, dicho sea de paso. Para tomar la guerra en serio, como Tolstoy. Pero se puede tomar un tema casi trivial, muy modesto.

Castillo: Chejov decía, a propósito de esto, algo que lo pinta entero. El estaba en desacuerdo con los temas demasiado grandes de Shakespeare. Lo admiraba, por supuesto...

Sábato: Perdón, entre paréntesis: cuidado con caer en la falacia de creer que porque un creador toma un tema grande es un grandilocuente.

Castillo: Por supuesto. Chejov decía que en el mundo real la gente no se anda asesinando todo el tiempo, ni se ahorca ni hace declaraciones de amor a cada momento. Lo que más hace es comer, dormir y decir pavadas. Claro que escribe *La gaviota* o escribe *Tío Vania*, o escribe *El jardín de los cerezos*. Que en realidad son temas atroces. A veces hay más puntos suspensivos que palabras en los dramas de Chejov, pero ahí, en lo que no se dice, está el sentido. Por eso Tolstoy lo admiraba tanto. Tolstoy no se explicaba cómo hacía Chejov para armar esos mundos con tan pocos elementos.

Sábato: Claro que sí, pero claro que sí. Pero también hay que decir que en la frase de Chejov, que es muy divertida... eso de que la gente lo que más hace es comer, dormir y decir pavadas... Es divertida, pero no es cierta. La gente también mata y hace la guerra todo el tiempo. Lo que pasa es que hay una tentación, sobre todo en los principiantes que le muestran sus cosas a uno. A usted le habrán traído cuentos, poemas... hay una tentación de tomar temas muy grandiosos, con los que terminan haciendo una ridiculez. Eso no significa que los grandes temas sean inapropiados. Toda la tragedia griega son temas grandiosos. Lo que habría que decir es que no siempre con un tema grandioso se hace una gran obra. Y también habría que decir que no siempre se hacen grandes obras con temas pequeños.

Castillo: Un gran artista es el que puede manejar de algún modo las dos cuerdas. Pasa lo mismo con lo dramático y lo cómico. No se concibe un artista meramente cómico, casi



no los hay, salvo el caso de Rabelais, suponiendo que la palabra «meramente» le quede bien a Rabelais. Ni los trágicos griegos eran sólo trágicos; la prueba es que en los certámenes debían presentar una trilogía trágica y una sátira. El gran creador tiene una cuerda dominante. Es más trágico o más cómico. Como es más romántico o más sereno. Pero si es un gran artista, abarca siempre un registro muy vasto. Y lo mismo pasa con lo formal.

Sábato: Lo mismo pasa con lo formal, exacto.

Castillo: Y esto nos lleva otra vez a algo que he advertido en su pintura. Una diferencia entre sus cuadros y sus novelas. Ahí estaba hojeando una de las traducciones de *Sobre héroes...* y leía la opinión de un crítico que la califica de gran novela barroca. Es cierto, excepto *El túnel*, su novelística puede ser considerada barroca.

Sábato: Barroca, sí.

Castillo: Sin embargo, yo no diría que su pintura es barroca.

Sábato: Es más severa.

Castillo: Mantiene un tono angustioso y tenso, conserva el *pathos* de sus novelas, pero hay como una limpieza en los fondos, en ciertos cielos. Uno se imaginaría que sus cuadros debieran estar rotos a hachazos, como los de García Curten. Hace un momento hablábamos de García Curten; él primero rompe el material y después sobre eso empieza a pintar, o esculpe con deshechos. En la textura de su obra, en cambio, hay a veces una gran tersura. Hasta cierta transparencia. Como si usted estuviera manejando la otra cuerda, y de ahí los tamaños más reducidos. Me refiero a la técnica, no a los asuntos. Nadie puede decir que haya nada sosegado en el retrato de Nietzsche o en el de Virginia Woolf, o en el Van Gogh criminal del que hablaba hoy... pero lo veo muy silencioso. Hay algo de cierto en todo esto o qué.

Sábato: Sí. Usted habló de algo, de una cuerda que predomina. Y eso es cierto. En general se puede decir que un hombre es triste, o alegre, por ejemplo. No quiere decir que el alegre no pase tristeza y que el triste nunca esté contento, eso sería una simplificación grosera de lo que es el alma humana, que está hecha de contradicciones. Yo creo que el hombre es muy contradictorio. Totalmente contradictorio. No tiene que ver con la lógica aristotélica, ni con ninguna lógica. Ni siquiera con la lógica dialéctica. Su alma es un total desorden y los personajes que hay en todo ser humano son formas de ese caos. Le repito, Abelardo: *en todo* ser humano. No sólo en los escritores o en los artistas: en todo ser humano hay estos personajes. El escritor los expresa, tiene la facilidad de expresarlos, pero ¿por qué es leído? El hombre que no puede escribir lee, pero lee lo que le apasiona, lo que de alguna manera siente como propio. Pero, volviendo a la pintura. Si yo, por ejemplo, tuviera la posibilidad de vivir treinta años más, tal vez pintaría cuadros de gran tamaño. Esos cuadros que hoy ya no se pueden pintar, porque falta el tiempo, por decirlo así. Quizá yo haría algo de naturaleza barroca. Como decíamos hace un momento, ningún hombre es de una sola pieza. Hay una contradicción permanente en el ser humano: la tendencia a ir, como diría Heráclito, hacia lo contrario. El hombre, si está solo, busca la multitud; si es ateo furioso busca lo sagrado. Es una extraña combinación de antagónicos. Si usted toma un artista a lo largo de toda su vida, va a ver cómo esas contradicciones se dan permanentemente. Ni hablemos de Picasso; pensemos en los artistas llamados «clásicos», que han hecho obras muy barrocas y al mismo tiempo muy severas. Según



la época, según el año y hasta el día en que lo hicieron, según el estado de su alma, con perdón de esta palabra grandiosa que a veces resulta inevitable. Yo estaba viendo, hace poco, un libro con la obra de Cézanne, a quien se conoce porque dijo que todo en el fondo son cilindros, triángulos, y que es una especie de padre del cubismo: ahí se ve perfectamente esa búsqueda de opuestos. Si usted mira bien la obra de Cézanne, va a ver...

Castillo: ...Cézanne también era un romántico.

Sábato: ¡Era un romántico desaforado! Y precisamente por ser un romántico desaforado quiso controlar esa violencia patética, y se propuso llegar al extremo de expresar su mundo interior con cuatro manzanas. Y fíjese en el caso de Braque. El empieza siendo un pintor post-impresionista, pintó cosas que tienen las características de ese gran arco que es el post-impresionismo. Entra en el cubismo y comienza, como todos conocemos, su obra con cuadrados, triángulos, rectángulos. Sin embargo, a pesar de todas esas tentativas, hay un fondo tumultuoso en él: romántico. Como hay un romántico en el fondo de todo artista. Todo arte es esencialmente romántico. Lo primero que mueve al arte, que en eso es como el sueño, es una tendencia oscura e irracional, y eso es el romanticismo.

Castillo: Hay dos tendencias, diría yo, que son las básicas, donde no sirven las clasificaciones de los profesores de estética. Aquellas categorías de que hablaba Nietzsche... lo dionisíaco y lo apolíneo. Que, además, van siempre juntas. No es que se reemplacen o se...

Sábato: Es eso, es una lucha constante.

Castillo: Y se da tanto en un mismo período histórico o un movimiento estético, como en el interior, y en la obra, de un solo gran artista. Se ve incluso en ciertas obras monumentales.

Sábato: Yo iba a ir, justamente, al problema de las obras monumentales. Los grandes murales, los grandes cuadros. Hay sectores de esas obras monumentales que si usted los observa con cuidado y los separa del contexto son severísimos. O a la inversa.

Castillo: Sí, de pronto, en un Leonardo hay un trozo de cielo o unas rocas que son endemoniados.

Sábato: Exacto. Es un hermoso ejemplo el de Leonardo. A primera vista, da una apariencia de calma, empezando por la famosa y vapuleada *Gioconda,* y de pronto aparece lo otro. Fíjese en Donatello. Donatello tiene el desaforado expresionismo de *María Magdalena y los Apóstoles,* y obras de un clasicismo estremecido, un clasimismo íntimamente corroído por la angustia. Como el *San Giovannino,* el *San Juan adolescente.* Una estatua pequeña que está en Palazzo Barghello, si no recuerdo mal. Bueno, ahí está todo su expresionismo contenido. Es una cosa trémula; ese gesto, esa mano, la cruz, el modo de mantener la posición. Ahí está en germen, está oculto, el otro tumultuoso Donatello, expresivo y patético, de los *Apóstoles* y la *Magdalena.* Hoy estábamos hablando de Braque. Braque llega al cubismo y hay un momento que no lo soporta más. Se harta y comienza a pintar unos paisajes y unas naturalezas muertas escandalosamente expresionistas y románticas. Es decir, va pasando de un extremo al otro. Y eso se ve a lo largo de una vida o a lo largo de un gran cuadro.

Castillo: Tal vez sería interesante que discutiéramos un poco. Tanto como para no dar una idea demasiado apacible.

Sábato: A ver.



Castillo: Usted ha sostenido muchas veces algo con lo que yo, íntimamente, he disentido. Usted dice que el arte es un modo del conocimiento...

Sábato: Entre otras cosas, sí.

Castillo: Y yo, por supuesto, en eso estoy de acuerdo. Pero, para mí, se lo proponga o no, la belleza es el fin último, la esencia del arte. No digo el propósito. Usted sostiene que su verdad es lo esencial, que la belleza se da por añadidura.

Sábato: No, no. Ya el planteo no corresponde exactamente a lo que yo quiero decir.

Castillo: Pero lo ha dicho. La belleza, ha dicho usted, se da por añadidura.

Sábato: Lo que yo quiero decir es que hay artes, artes legítimas por otra parte, que se proponen la belleza como fin. Y es perfectamente admisible. Pero pienso, siguiendo el pensamiento de Kierkegaard, que hay jerarquías. Lo metafísico es superior a lo estético.

Castillo: De acuerdo, pero eso en el plano espiritual, en lo que Kierkegaard llamaba etapas en el camino de la vida. Yo le hablo del arte, de lo que hace el artista con la materia del arte, no del...

Sábato: En un plano espiritual, exactamente. No en el puramente artístico. Y, además, espere un momento, y además en el arte que se propone lo bello como objeto, hay, siempre, un poco la tendencia al placer, un poco al juego y un poco a la belleza por la belleza misma, que no siempre dan obras importantes.

Castillo: Hasta ahí quiero llegar. Yo no digo juego, o placer, o belleza por la belleza misma.

Sábato: Yo aprecio muchísimo la belleza. Cierta música, por ejemplo. Me deslumbra la belleza.

Castillo: La música, ¿pero por qué sólo la música? No se puede leer el teatro de Shakespeare sin sentir la belleza de los versos de Shakespeare. Y por eso es Shakespeare.

Sábato: Siga, pero le debo aclarar, previamente, que no pienso que todo arte se propone lo mismo. No es así.

Castillo: Ya lo sé. Y en lo esencial estamos de acuerdo. La belleza, para mí, es como si dijéramos, la verdad del arte. *Lo demás* es lo que se da por añadidura. Pero no quiero discutir esto. Yo quería plantearle, de manera un poco brutal, esta cuestión previa para poder llegar a una pregunta.

Sábato: A ver.

Castillo: La pintura es como si estuviera, de algún modo, más cerca que la literatura de ese propósito estético, más cerca de lo bello. Porque es cierto, al escribir una novela o un drama uno puede no pensar en absoluto en la belleza y sentir, bueno, el acto poético es un modo del conocimiento, es una ontofanía, una mitopeya, estoy dando, a mi manera, un testimonio sobre el mundo; pero cuando usted está enfrentado, y ésta era la pregunta, cuando usted está enfrentado con el color, con la proporción, con la abstracción de la línea, con los puros volúmenes, ¿cambia su óptica o sigue pensando que está ante un objeto que se trasciende hacia una metafísica? O ahí es donde aparece también el artista Sábato que, al fin de cuentas, en literatura, es el que también busca los adjetivos, imagina metáforas, equilibra formas?

Sábato: No, no. Ante todo, nunca he negado ese Sábato, y ojalá se me pueda aplicar ese epíteto. Lejos de mí semejante locura. Es más, creo que si he hecho alguna cosa de

cierta importancia, es en la medida en que he hecho algo poético. Para mí, como para usted, la poesía es la culminación de cualquier arte. De manera que no, yo no niego eso, pero acá volvemos al tema que estábamos analizando. Si usted es un hombre dramático, y eso no se puede separar de usted, verá el mundo dramáticamente. Yo, por ejemplo, soy por tendencia un hombre dramático. Lo que no tiene nada de agradable. No es un elogio. Y hay gente más optimista o más pesimista. Yo tengo tendencia al pesimismo y a lo dramático. Y le puedo decir algo, le puedo confesar algo, Abelardo; a veces siento una gran necesidad de hacer algo lindo, porque me da un gran gusto, una gran euforia cuando consigo algo que tenga belleza. Belleza en sí misma, despojada de toda otra cosa. Por eso he explorado esto de las naturalezas muertas. Bueno, ahora pongo acá un jarrón, acá unas peras, qué sé yo. Y, por momentos, me sale algo lindo. Pero en cuanto me descuido todo eso se transforma en una especie de pesadilla. Usted se ríe. Usted se ríe, pero no sabe qué doloroso puede ser. Por ejemplo, de pronto alguien me dice qué lindo es este trozo, sacándolo del contexto, claro. O qué bello, para emplear la palabra filosóficamente justa. Lo del cuadro de Kafka que usted vio, por ejemplo, ese fondo azul. Sí, yo sé que es bello, me lo han dicho muchos, pero ahí justamente empieza el problema. Fíjese, ahí tiene un ejemplo típico. Metido en una angustia espantosa está el señor K. delante de un tribunal invisible. Casi es una provocación si se toma el espectáculo de esa pared, semejante fondo de color turquesa. Turquesa, que según dicen los pintores es una cosa que hay que evitar, porque es muy peligrosa. Bueno, ahí hay una disonancia entre la soledad general o el drama del señor K, y esa especie de goce, de hedonismo con el color... Incluso no sé si no es un defecto eso, no lo sé.

Castillo: Es que no puede haber belleza real sin cierta disonancia, sin cierta deformación incluso. García Curten tiene pegado en la pared de su estudio un letrero, con una frase de Gauguin, creo. «Lo feo puede ser bello;lo bonito, nunca.» Si hablamos de bonito o de lindo no vamos a ponernos de acuerdo. Tintoretto, por ejemplo. *La degollación de los inocentes* de Tintoretto no es un tema bonito o agradable o aleccionador, pero lo que yo veo allí es la belleza.

Sábato: Ahí está. Existe una belleza trágica, que puede ser tenebrosa. La belleza tenebrosa de ciertos sueños, por ejemplo. Lo que pasa es que la palabra belleza es muy proclive a ser frivolizada. Pero lo que usted ha dicho es exacto. Porque lo lindo nunca puede ser trágico o tenebroso. La belleza, sí.

Castillo: Lógico. Nadie puede decir qué linda que es la Capilla Sixtina, o qué elegante.

Sábato: Qué elegante, sobre todo qué elegante. Y fíjese, ahí tiene otra palabra absurda. Y peligrosísima. Yo veo ciertas obras de Duffy, que tiene una gran facilidad de dibujo y es elegante. Bueno, eso es lo peor que le puede pasar a un pintor: ser elegante. No recuerdo qué pintor era que se ataba la mano derecha... Vea, incluso, qué conmovedora ingenuidad: se ataba la mano para obligarse a pintar con la izquierda: para no ser elegante, para dar aspereza al trazo. También hay música elegante; todo el rococó. Un arte refinado que siempre es un poco un divertimento. Ese siglo XVIII de las condesas y las marquesas, de la duquesa de Rohan... El rococó es un arte que tiende a ser juguetón, y que es lindo. Bueno sería que, además, fuera feo. Yo, como todos, soy propenso a dejarme seducir por esa música. Me da una especie de goce, ésa es la palabra. Pero cuando



quiero escuchar música en serio, bueno, yo escucho a Bach. O al dramático Beethoven. Pero yo no niego la legitimidad de ese arte; digo que es menor.

Castillo: Y yo digo que si se aplica un verdadero criterio estético, la belleza, lo que yo llamo belleza, siempre va a parar del lado de Bach o de Beethoven.

(Matilde, que ha intervenido muy pocas veces y sólo lo ha hecho para decir cosas abrumadoramente sensatas, ha seguido todo este diálogo sonriendo. Por fin dice: «Yo creo que les convendría definir antes de la noche qué es la belleza.» Risas. Sábato insiste en que, de todos modos, hay que tener cuidado con las artes que se proponen, como fin, lo puramente estético.)

Sábato: Creo que con todo lo que hemos grabado es más que suficiente.

Castillo: Una sola cosa más. Ayer, por teléfono, hablamos de esa nostalgia que todo escritor siente por lo concreto.

Sábato: Claro. Un escritor *describe* un rostro, con palabras, palabras que son abstracciones. Un pintor *hace* ese rostro, la pintura es más sensorial. Y quizá por eso es en algún sentido más vital. Siempre he pensado que quizá por eso los pintores, en general, viven más que los escritores; bastaría pensar en el Tintoretto, en Tiziano, en Marc Chagall, en Picasso, en Joan Miró. En general son nobles brutos... y a veces brutos a secas... A menudo son buenos cocineros, son comilones...

Castillo: Finalmente no hablamos de cómo y por qué llegó usted a la pintura.

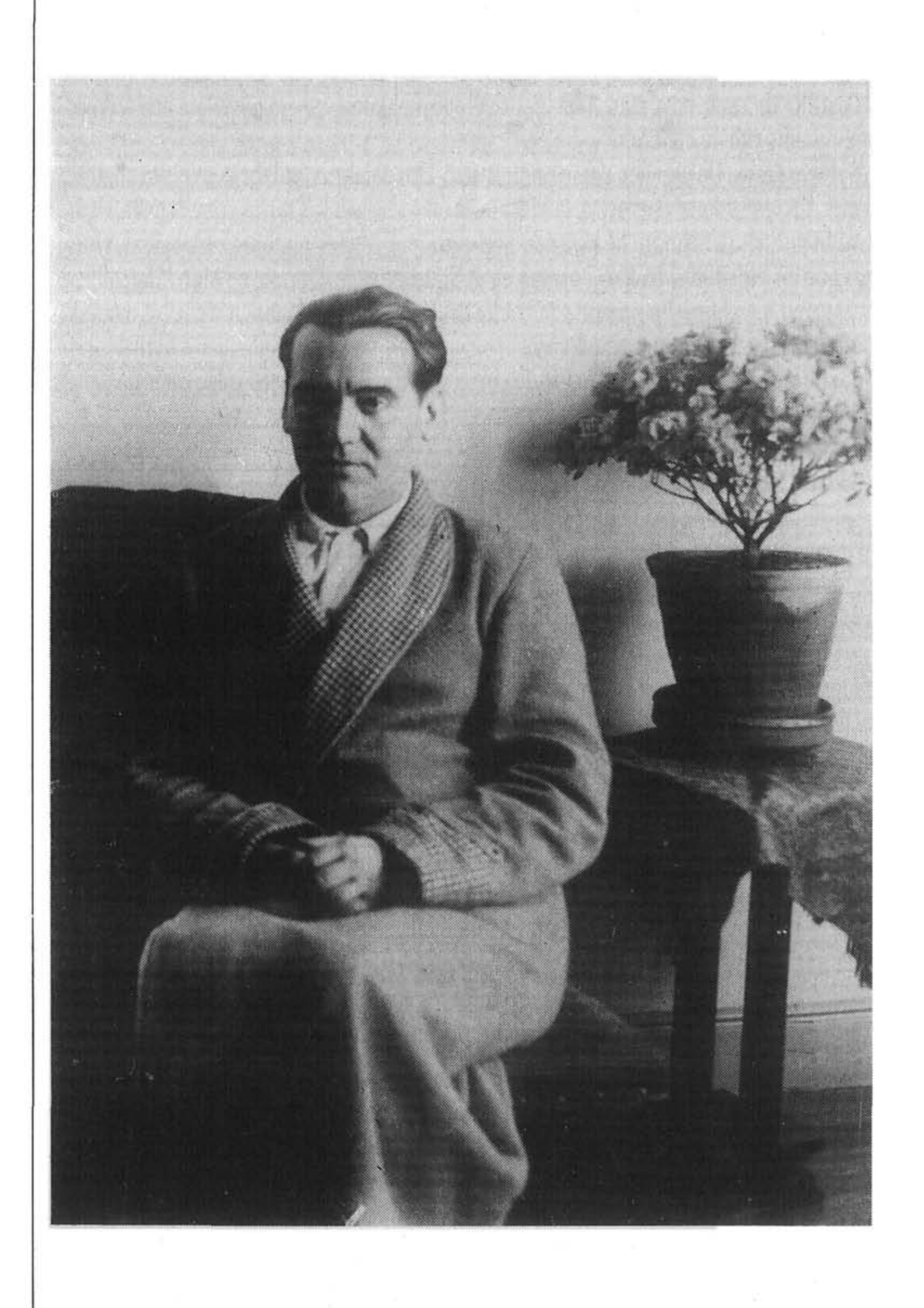
Sábato: Pero, Abelardo, eso usted ya lo sabe.

Castillo: Yo lo sé, pero quizá sea útil que el lector lo sepa.

Sábato: Nos llevaría bastante tiempo. Sólo le diré que mi primera pasión de niño, y luego de adolescente, fue la pintura. Después, por una serie de vicisitudes personales, fui derivando hacia lo escrito, y quizá haya sido una suerte para mí, por todo lo que dijimos hoy, ya que nunca habría podido pintar lo que vomité en mis libros. Pero siempre permaneció, en fin, una gran nostalgia por la pintura. Nostalgia que se acentuó en mi contacto con el surrealismo, en el París de 1938, cuando Oscar Domínguez, que había visto algunas cositas mías, me dijo: «Deja de una buena vez todas esas pavadas que estás haciendo», las pavadas eran mi trabajo en el Laboratorio Curie, «y dedícate a pintar». Y hasta me regaló una vieja caja suya de pinturas, con la que hice algunas cosas cuando volví al país. Pero yo tenía enormes ansias de escribir ciertas intuiciones que se agolpaban en mi espíritu, y me parecía que no escribir era como faltar a una cita trascendental con mi vida. Y sí, como le dije antes, a lo mejor el destino tenía razón; pero sea como fuere, nunca pude entrar en el taller de algún pintor amigo sin sentir esa terrible nostalgia de la pintura. Hasta el olor de la trementina me conmovía. Finalmente, y aunque parezca una broma, el mal de mi vista me dejó pintar sin sentimientos de culpa. Ya casi no puedo escribir, usted lo sabe. El tamaño de los cuadros me permitió lo que ya no me permitiría la letra. Y ahora hablemos como personas normales. Vamos afuera, cuénteme cómo anda su padre.

Ernesto Sábato autoriza por primera vez la reproducción de algunas de sus obras pictóricas. De las siete que aquí ofrece *Cuadernos Hispanoamericanos*, la primera de ellas (un autorretrato de Sábato —página 6—) fue pintada, sobre la base de un dibujo al carbón, en 1960, cuando el escritor aún no se había entregado por entero a la pintura. Apasionado por las artes plásticas desde su adolescencia, Sábato se dedicó exclusivamente a pintar en 1979. Dos etapas se desarrollan en la obra pictórica de Sábato en estos últimos diez años: a la primera etapa corresponden sus «naturalezas muertas», dos de las cuales (páginas 8 y 16) reproducimos en este volumen; las otras cuatro obras (páginas 12, 16, 18 y 22), las más recientes del artista, pertenecen al período que Sábato denomina «sobrenaturalista» *(Redacción).*

«Federico nunca ha buscado la originalidad. No la necesitaba: Federico era originario. Podías pensar en cualquier escritor del mundo, pero Federico era distinto. Venía desde más lejos.»



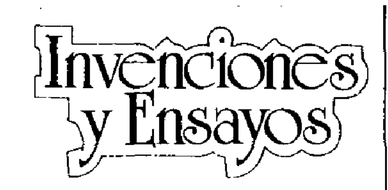


Evocación de Federico

¿Cómo era Federico García Lorca? Esta pregunta ha sido contestada muchas veces, lo cual no deja de complicar, bastante, la respuesta. La verdad es que cada uno de sus amigos pensaba conocerle mejor que nadie; cada uno de sus amigos tenía su propio Federico: su Federico indispensable. Al correr de los años, mejor dicho, al correr de los días, la amistad y la personalidad de Federico se iban haciendo indispensables. Tal era su virtud. Por consiguiente, para evocarle ante vosotros creo que debemos desandar este camino: siguiendo la opinión de sus amigos, tendremos una imagen del Federico más cabal. Una impresión que se acerque bastante a la que hubiera podido darnos Federico en persona. Al fin y al cabo, las distintas opiniones se suman y darán a su imagen cierta objetividad. Aunque no sé si, en este caso, ser objetivos es lo mejor que podemos hacer.

Comenzaremos por la opinión de Pedro Salinas, uno de sus amigos predilectos al que cita Jorge Guillén. Habla del Federico de aquellos años, al parecer inolvidables, pasados en la Residencia del Pinar, y dice de este modo: «Con todos conversa, a todos abraza, con todos se regocija. El es uno más, uno de tantos. Pero ¡qué uno!» Pedro Salinas evoca ese hervor, ese bullicio, esa animación que levantaba su persona por donde iba. Se le sentía venir, mucho antes de que llegara; le anunciaban impalpables correos de cascabeles en el aire, como en las diligencias de su tierra. Cuando se había marchado, aún tardaba mucho en irse; seguía allí, rodeándonos aún de sus ecos, hasta que, de pronto, decía uno: «Pero ¿se ha ido ya Federico?» No es que se había ido: es que se había ahondado a nuestro alrededor. Con Federico todo terminaba siendo una cuestión de hondura. Igual que su poesía. El tenía la virtud de crear un ambiente en torno suyo, quiero decir, de convertir la atmósfera en ambiente y la distracción en alegría. Todos los que le conocían, y todos los que no le conocían, solían estar a su alrededor, pendientes de sus labios. Cualquier cosa que dijera se repetía después de boca en boca. En fin, se ha dicho muchas veces, y al parecer hay que seguirlo repitiendo, que la presencia de Federico era una permanente convocación a la alegría.

Comentando esta cualidad, dice Jorge Guillén unas palabras, muy precisas y muy hermosas, para explicar por qué razón la figura de Federico no despertaba envidia: «Sin embargo, tanta personalidad ocupaba mucho sitio. ¿Por qué no estorbaba y se hacía querer? Ahí estaba el quid. Aquella vida exaltaba la vida ajena; triunfante afirmación contagiosa, que se oponía a la disminución o negación del prójimo, arrastrado, también, hacia



una altura más hermosa. Por eso el interlocutor no se despedía, jamás, intimidado ni deprimido. A los pulmones de todos llegaba aquel soplo de júbilo que era Federico.» Yo puedo aseverar estas palabras de Guillén. Siempre que hablé con Federico, me sentía ascendido. Hablar con él era un ascenso. Ahora, por primera vez en la vida, encuentro clara esta expresión: era un ascenso hacia el recuerdo. La palabra de Federico le hacía crecer, y a ti también te hacía crecer. Convertida en memoria, no le dejaba en paz, no le dejaba quieto aún estando callado. Hablar le acrecentaba tanto hacia fuera como hacia dentro y, al escucharle, nosotros también crecíamos, es más, yo diría que viajábamos. Escucharle, por lo pronto, era hacer un viaje, del que estabas temiendo regresar. En el fondo, nunca se regresaba de aquel viaje que emprendías conversando con él. Algunas de las ciudades que he conocido a lo largo de mi vida, por ejemplo, Buenos Aires o Nueva York, me parecieron recordadas, cuando las conocí. Y era verdad que las recordaba: me las había contado Federico.

Las ciudades, las personas y las anécdotas de las que hablaba eran difíciles de olvidar. Ahora recuerdo una anécdota que he mencionado alguna vez. Recordar es un modo de agradecer, y ahora la estoy agradeciendo. Era una anécdota que atribuía a Silverio Franconetti, el siguirillero. En las anécdotas que contaba Federico, la imaginación estaba siempre pegada al hueso: por eso era lo mismo que fueran inventadas. Esta parece que no lo es. El caso es que a Silverio se le había muerto un hijo, que era todo lo que tenía. Al día siguiente vino un amigo a visitarle, y viéndole callar no se atrevió a decirle nada. En esos trances, cuanto más callada es la visita, más se agradece la compañía. A fuerza de callar, se pasaron, en un vuelo, tres horas. El visitante, entonces, dio su visita por terminada. Se levantó, dirigiéndose hacia la puerta. Silverio, al lado de él, era su sombra, nada más que su sombra. Ya con la puerta abierta, el visitante se volvió hacia Silverio para decirle sus únicas palabras de aquel día: «Qué, habrás sufrido mucho.» Y Silverio le contestó: «Fíjate lo que habré sufrido que me pasé la noche entera cantando siguirillas.» Y esto es todo. A veces escuchar equivale a caerte en el vacío. A veces, no acabas nunca de caer. Esta anécdota creo que me ha enseñado mucho sobre el cante flamenco. En realidad estoy seguro que me ha enseñado más de lo que sé.

Federico recitaba muy bien, recitaba como los ángeles. En aquellos tiempos la recitación era cosa de los recitadores, y punto en boca. Los poetas no se atrevían a recitar sus versos en público. Y, para que nadie se llame a engaño, pongo a Guillén por testigo, que ha escrito lo siguiente: «Yo le preguntaba en aquellos primeros años, heroicos y tímidos: "¿Y tú te atreves a recitar tus poemas?" Y él contestaba, como si tuviese los poemas sobre el corazón, golpeándose el pecho: "Sí, para defenderlos"». ¡Qué bien los defendía! Esta anécdota yo se la he visto repetir muchos años después. Más que una anécdota casual, representaba en él una actitud. Sabía, muy bien sabido, que sus versos, que eran buenísimos, recitándolos él se convertían en inmejorables. Era un placer oírle. Federico leía a veces libros enteros, en una sola noche, y cuanto más leía, mejor lo hacía. Es curioso, ahora recuerdo que, a pesar de ser tan gran actor Federico, no era gestero. Su rostro cambiaba de expresión, pero no se movía, se conmovía, sin alterar sus rasgos. Su rostro era un espejo, pero un espejo hacia dentro. Todas las mutaciones y todos los matices los expresaba con la voz. Una voz gruesa y redonda como un caudal de agua, una voz que no



tenía dureza en ninguno de sus registros. Aunque elevara el tono, parecía que te hablaba en voz baja, parecía que te hablara ensimismándote y ensimismándose. Propiamente no recitaba sus versos, los leía, dándole a cada palabra su valor, y a cada verso su sentido. Su lectura era tan espontánea que nunca repetía la entonación de un verso. Mientras que los leía nos daba la impresión de que estaba escribiéndolos. Era como asistir a un nacimiento. Sus propios versos le sorprendían. Se encontraba con ellos de repente, de sopetón, pues siempre hallaba en ellos matices nuevos. Recitaba tan bien que auscultaba sus versos. Contaba sus latidos, deteniéndose a veces, para que tú, también, pudieses auscultarlos. Su lectura era un acto de creación, y aunque estuviera en el escenario a cada espectador le parecía que estaba hablándole al oído.

Para continuar su evocación ante vosotros, que no tenéis la suerte de haberlo conocido, creo conveniente hablar de su estatura. Pues bien, lo primero que se me ocurre decir es que la estatura de Federico era imprevisible. Ya he dicho que crecía mientras hablaba, pero crecía, también, cuando estaba en el escenario. Creo que sería mejor decir que tenía la propiedad de cambiar de estatura, siempre que la ocasión se lo exigía.

No se me olvida nunca la representación que le vi hacer del auto de *La Vida es sueño.* Cuando cierro los ojos, sigo viéndola: está grabada en ellos. Al levantarse el telón, la escena representaba nada más y nada menos que la Creación del mundo. Federico era el actor que interpretaba el papel de la noche. Su traje era una vestidura negra y amplísima, que parecía llenarlo todo. Un traje que, propiamente hablando, era una obscuridad. Ya he dicho que al levantarse el telón Federico estaba, completamente inmóvil, en el primer término del escenario. Era anterior al mundo y, por lo tanto, se encontraba solo. El escenario y él. El escenario en penumbra, y Federico que, silenciosamente, avanzaba en principio un solo paso más, hasta que parecía quedarse suspendido en el aire. Entonces comenzaba a abrir los brazos, los alzó a compás del movimiento. Con mesura. Cada paso medido. De sus brazos colgaban vestiduras sombrías, que daban la impresión de que la noche iba invadiendo el mundo. Entonces, en un segundo movimiento, volvían a alzarse sus brazos hasta que se juntaban por encima de su cabeza, formando una figura gigantesca —una figura que llenaba el escenario— donde se concentraba toda la obscuridad de la noche en el mundo. A los espectadores nos cegaba la obscuridad, porque la obscuridad puede cegar tanto como el deslumbramiento. Todos los ojos fijos en él, llenos de asombro. Aquel deslumbramiento duraba mucho: era un instante inacabable. Cuando estábamos deslumbrados, Federico decía, muy lentamente y para siempre, las primeras palabras de la obra:

> Yo fui pálida faz del Caos

Era como si hubiese hablado la Naturaleza con su voz. A partir de aquellas primeras palabras, se iba haciendo, gradualmente, la luz del alba en el escenario. La luz del alba, detrás de la figura de Federico, como naciendo de ella. Los espectadores estábamos asistiendo, asombrados, no sólo a la creación del primer día, sino también al primer día de la Creación. Olvidamos, generalmente, lo que debemos olvidar, y esto fue inolvidable. La ilusión que nos brinda el teatro no puede levantarse a más altura que la que daba Federico a aquella escena. Todo estaba naciendo con el día, todo estaba naciendo inventado por él.





Cuando estaba callado o, mejor dicho, cuando estaba sin hacer nada, la estatura de Federico debía medir uno setenta y seis. Mientras andaba se le juntaban un poco las rodillas. Un poco nada más. Pienso que le gustaba parecer más bajo de lo que era, ya que al andar disimulaba un poco la estatura. Yo diría que andaba siempre como secreteando, como jugando, de una manera muy graciosa. Incluso de una manera cinematográfica, entre Charlot y Buster Keaton, es decir, entre asustado y arrepentido de vivir. (La inocencia de Charlot vino más tarde). Era una época en que el cine ya comenzaba a ser la actualidad de todo. Recordemos el verso de Rafael Alberti:

> Yo nací, respetadme, con el cine.

Lo que más nos imponía de su persona era, indudablemente, la cabeza. Una cabeza grande, cuadrada, majestuosa. En realidad podía decirse, con toda exactitud, que la cabeza le coronaba. Federico era un hombre coronado por su cabeza. Tenía esa cara campesina, de ojos negros, brillantes y metálicos, frente muy despejada, piel terrosa y rostro tallado a hachazos, que es muy frecuente en Andalucía. Era muy expresivo y en su expresividad se podían distinguir dos corrientes distintas: una exterior y otra interior. La exterior subrayaba la entrega al momento; la interior subrayaba la entrega a la vida. Las dos corrientes se completaban y al mismo tiempo se contraponían, para formar una especie de tradición. Por lo pronto representaban en su rostro la tradición de lo permanente y, al mismo tiempo, la tradición de lo actual. Lo que se vive no es igual que lo que se siente. Lo que se siente, a veces, se desvive, y un rostro es como un mapa: al desplegarse ante nosotros ¡cuántas cosas nos puede revelar! En el suyo se reflejaban solamente las cosas esenciales, y esto daba a su rostro aquella orientación hacia la alegría —la tradición de lo actual—, pero también aquella gran tristeza, la tristeza genuina y permanente del español. Lo profundo es lo originario, y por esta razón la profundidad no suele ser alegre. Ahora debo decir que su cabeza se asemejaba mucho a la de los dos grandes genios contemporáneos suyos: Picasso y Ortega y Gasset. Sus cabezas se parecían muchísimo. Las estoy recordando. Tenían el mismo aire. Un aire que ha llevado lo español en volandas por todo el mundo conocido.

Pero lo más interesante en él, lo más extraordinario, era aquella fusión entre su personalidad y su poesía. Estaban tan fundidas que cualquier cosa que él hiciese, la hacía como poeta. No lo podía evitar: se le transparentaba la poesía. Se le transparentaba en cualquier ocasión. Por ejemplo, se entregaba a lo que estaba haciendo de tal modo que nos hubiera impresionado, aunque estuviera recitándonos la tabla de multiplicar. Hacerlo todo bien, y hacerlo todo por vez primera, era un don que él tenía. Esta era su función en la vida: poner el alma en todo y, además, poner el alma de puntillas para sobrepasarse a sí mismo y llegar, cada instante, un poco más arriba. Era como un espejo donde el mundo se acrecentaba. Le estoy oyendo hablar cuando me dice: «La torre de Sevilla, la Giralda, está enjaezada como caballo en feria.» Si es cierto, lo estáis oyendo hablar, y el mundo se sigue acrecentando cuando él habla. El milagro de Federico se resume en lo que dije anteriormente, no puede resumirse de otro modo: en cualquier cosa que él hiciera se le transparentaba la poesía.



Como he aludido a una de sus canciones, es obligado conocerla y os la voy a decir:

Mi niña se fue a la mar
a contar olas y chinas,
pero se encontró de pronto
con el río de Sevilla.

Entre adelfas y campanas
cinco barcos se mecían,
con los remos en el agua,
y las velas en la brisa.

¿Quién mira dentro la torre
enjaezada de Sevilla?
Cinco voces contestaban
redondas como sortijas.

El cielo monta gallardo
al río, de orilla a orilla.
En el aire sonrosado
cinco anillos se mecían.

Así se habla. Y digo esto pensando que esta canción parece hablada, o mejor dicho: que esta canción se encuentra hablando. Esto es, al menos, lo que parece, tal vez porque lo que llamamos poesía popular es justamente eso: una poesía a la que sentimos hablar en voz alta, y que puede leerse oyéndola por dentro. Esto, que a lo mejor es un dislate, a mí me parece una definición; pero volvamos a nuestro tema. Alguien dirá que exageramos al decir que Federico hablaba en verso de una manera involuntaria. Yo que le he visto improvisar, en muchísimas ocasiones, sigo afirmando lo que dije: con absoluta independencia de la situación en que se encontrase, a Federico se le transparentaba la poesía. No lo podía evitar. Recuerdo una ocasión en que bajábamos de la Alhambra después de visitar el palacio árabe. Bajábamos despacio, recordando. ¡El recuerdo hacía tan lentos nuestros pasos! Este palacio es un palacio construido, únicamente, para hacer de la vida una vida mejor, quizás una vida ya irrepetible. Pero además nos maravillaba que aquel palacio fuera un libro, un libro de poesía grabado en sus paredes, que es, indudablemente, el libro de poesía mejor editado del mundo. Bajábamos por la pequeña plazoleta donde está situada la fuente de Carlos V. Apenas la acabábamos de pasar, cuando nos dimos cuenta de que el correr del agua en el regato había cesado en aquel momento. No lo podía creer. Durante tantos años no recordaba haber bajado nunca por esa cuesta sin escuchar el son del agua. Un son que siempre es diferente y siempre igual, lo mismo que un latido. Y ahora, en este mismo instante, había dejado de latir el corazón del agua. Era como un presagio, un mal presagio. Y mi rostro se volvió hacia Federico para preguntarle: ¿Qué le habrá pasado al agua para que deje de correr? Y Federico me contestó muy expresivamente:

El agua duerme una hora

No es extraño que esta respuesta me bastara: la poesía siempre es gratuita, benéfica y gratificante.

Federico era manirroto, desinteresado, genial y buen amigo de sus amigos. Sin embargo, desde el punto de vista poético, admiraba más a la generación del 98 que a la genera-

ción del 27, y era el único de ellos que tuvo esta actitud. En poesía no le estorbaba nadie, puesto que comprendía los valores distintos de las distintas generaciones; es más, los aceptaba y los admiraba. A cada poeta daba lo suyo, y a cada generación daba lo propio de ella. Pienso que su poesía estuvo siempre enriquecida por las corrientes esenciales: la admiración por la poesía ajena, y la exigencia por la propia. Desde este punto de vista siempre estuvo en lo justo; por eso creció tanto como poeta. Me parece indudable que, sin admirar la poesía ajena, nuestra poesía no crece: se queda donde está. La admiración hace milagros; la envidia, en cambio, empequeñece. La admiración suele engendrar nuevos valores, la envidia nos conduce al raquitismo. Por esta noble condición, Federico pertenece a la mejor nobleza de España: era un Grande de alma. Yo creo que la grandeza se manifiesta por la capacidad de admiración a que puede llegarse, y Federico tenía una capacidad de admiración ilimitada. De admiración sin envidia, ya lo hemos dicho; por eso creció tanto su poesía. Admiraba tanto a los mayores y a los iguales en edad, como a los jóvenes. Por eso aprendió tanto, y aprender es nacer de nuevo, convertirse en un hombre distinto. En definitiva, la admiración que siempre tuvo hizo que Federico fuese un poeta diferente en cada uno de sus libros.

Cuando estaba con los amigos es cuando daba Federico lo mejor de sí. Se plegaba a reuniones de todos los matices, con gentes diferentes y en naciones distintas, pero él se comportaba siempre igual, convirtiendo a los indiferentes en seguidores. Quiero decir que todos cuantos le rodeaban se convertían en público, de manera inmediata y casi necesaria, y comenzaban a vivir, solidariamente, una alegría distinta. Es curioso que la vida de Federico, que vivió siempre aterrorizado en su fuero interno, fuera una permanente convocación a la alegría. Y para apoderarse de los ánimos solía cantar o recitar. En cierto modo era lo mismo, ya que sólo cambiaba el tono, pero no la expresión. En muchas ocasiones le recuerdo cantando, y cantaba muy bien. No parecía cantar, sino recitar, y cuanto más elevaba la voz, más ajustada y baja parecía. La perfección del cante estriba en el decir, y cuando este decir se convierte en pura expresividad, parece que la voz desaparece. La expresión borra la voz, ya que en el cante todo es cuestión de ajuste. En las canciones populares que grabó, por entonces, la Argentinita, Federico, que se las había enseñado, las acompañaba en el piano. Y ¡cómo las acompañaba! Aquellas canciones, tanto por el compás, que es el alma sensible del cante, como por las variaciones del compás, que personalizan la melodía, continúan siendo inimitables. Todos los que las cantan, siguen cantándolas bien, siguen cantándolas a la manera, magistral, de Federico.

Y ahora pasemos a otra cuestión. Cuando el público se pregunta por la manera de escribir de Federico, suele pensar que escribía con sorprendente facilidad. Yo diría lo contrario: Federico escribía con sorprendente dificultad. Una dificultad que nos sorprende porque parece fácil, parece disminuida. Este es uno de los grandes valores de su estilo: hacer sencillo lo difícil, a diferencia de lo que hicieron siempre sus imitadores: hacer difícil lo sencillo. Para poner a prueba la cuestión, vamos a examinar uno de los borradores de sus romances: «Martirio de Santa Olalla». El original, que publicó Rafael Martínez Nadal, no es, indudablemente, uno de sus primeros borradores. Sin embargo, tiene numerosas enmiendas: señalaremos la versión definitiva, y subrayaremos en nota las desechadas.



I

Panorama de Mérida

Por la calle brinca y corre
caballo de larga cola,
mientras juegan o dormitan
viejos soldados de Roma.
Medio monte de Minervas
abre sus brazos sin hojas.
Agua en vilo redoraba
las aristas de las rocas.
Noche de torsos yacentes
y estrellas de nariz rota
aguarda grietas del alba
para derrumbarse toda.
De cuando en cuando sonaban
blasfemias de cresta roja.
Al gemir, la santa niña
quiebra el cristal de las copas.
La rueda afila cuchillos
y garfios de aguda comba.
Brama el toro de los yunques
y Mérida se corona
de nardos casi despiertos
y tallos de zarzamora.

Variantes manuscritas:

(3) *Mientras juegan a los dados.* La versión definitiva da una impresión más real y más acorde con la noche de los soldados.

(7) *Agua en vilo humedecía.* La versión definitiva salva el verso del tópico: el agua es natural que humedezca.

(11) *Aguarda grietas del día.* La versión definitiva salva la imprecisión de confundir la luz del alba con la luz del día.

(14) *De cuando en cuando resuenan.* La versión definitiva pone las blasfemias en su sitio: sonaban, y no resonaban, porque eran varias y variadas. La palabra «resonar» parece que unifica las blasfemias que no son nunca iguales, aunque digan lo mismo.

(15) *Si al gemir la mártir niña.* La versión definitiva separa la acción de los soldados y la de la niña que, por lo pronto, no es mártir, aunque vaya a serlo.

(19) *Cantan los yunques cerrados.* La versión definitiva hace bramar el toro de los yunques para mostrar que empieza pronto el trabajo en Mérida. Se diría que el toro de los

yunques brama o muge por martinetes, igual que los gitanos empiezan la mañana cantando por martinetes en la herrería.

(21) *De nardos casi dormidos.* La versión definitiva es mucho mejor. Para dar la impresión del nuevo día, es mejor decir: de nardos casi despiertos.

II

EL MARTIRIO

Flora desnuda se sube
por escalerillas de agua.
El Cónsul pide bandeja
para los senos de Olalla.
Un chorro de venas verdes
le brota de la garganta.
Su sexo tiembla enredado
como un pájaro en las zarzas.
Por el suelo, ya sin norma,
brincan sus manos cortadas
que aún pueden cruzarse en tenue
oración decapitada.
Por los rojos agujeros
donde sus pechos estaban
se ven cielos diminutos
y arroyos de leche blanca.
Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.
Centuriones amarillos
de carne gris, desvelada,
llegan al cielo sonando
sus armaduras de plata.
Y mientras vibra confusa
pasión de crines y espadas,
el Cónsul porta en bandeja
senos ahumados de Olalla.

Variantes manuscritas de la segunda parte:

(1) *Flora desnuda sonríe,* o también: *Flora desnuda se evade.* La versión elegida es mejor. *Flora desnuda sonríe,* añadiría una crueldad inútil e injustificada. En la segunda ver-



sión desechada, se quita el evade, que no venía a cuento. La versión elegida: *Flora desnuda se sube,* es más real y apropiada a la acción.

(7) *Su sexo tiembla y se oculta.* Creo que la versión desechada es tan buena como la preferida. El sexo de la Santa, expuesto ante la soldadesca, tiembla y se oculta. La versión elegida tiene un carácter más visual. En rigor la elección es difícil.

(8) *Como un jilguero en las zarzas.* La versión elegida es mejor por varias causas. Ni el color del jilguero, ni su canto, vienen a molde en el martirio de Santa Olalla. La palabra «pájaro», que da una entrevisión insinuada, se corresponde, en cambio, con esa entrevisión y con el homenaje ante la muerte de la niña.

(11) *Que aún pueden solas cruzarse.* La versión elegida es la mejor imagen de un romance en el que hay tantos aciertos. Desde el punto de vista artístico, es perfecta; desde el punto de vista psicológico es asombrosa: esas manos que siguen rezando después de muertas, o esa oración que ha sido decapitada en el momento de nacer: a ello alude la palabra tenue.

(15) *Se ven astros diminutos.* Se ven cielos diminutos es un acierto total, ya que los cielos nunca aparecen ante nuestros ojos como diminutos, los astros que vemos en el cielo aparecen así. Los cielos diminutos son, además, como un anuncio de su santidad, de la niña mártir.

(17) y (18) *Garfios gritan su dolor*
de hierro oxidado y plata.

En este instante, la pluma del poeta parece entrar en dificultades, y sustituye los versos subrayados por estos otros:

el humo sube esquivando
los bisturís de las llamas.

Y es justamente este último verso: la comparación de los bisturíes con las llamas en su acción mortal, quien da al poeta la orientación definitiva de esta estrofa:

Mil arbolillos de sangre
le cubren toda la espalda
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.

Sin embargo, aún quedaba otra elección para el verso 18, que está también indicada en el original: *cubren su cuerpo de ramas.* No fue la elegida por Federico, pero quizás hubiese debido serlo:

Mil arbolillos de sangre
cubren su cuerpo de ramas
y oponen húmedos troncos
al bisturí de las llamas.

La estrofa hubiera estado mejor compuesta y hubiera sido más consecuente con la imagen final. También hubiera sido más real: es de suponer que las heridas las tendría en todo el cuerpo, no solamente en la espalda.

(23) *llegan al cielo esquivando*

(24) *los bisturís de las llamas.* Además de no repetir la imagen (que ya sería razón bastante), la versión elegida es mucho mejor. Los centuriones llegan al cielo para acompañar a la Santa hasta el umbral, y nada más hasta el umbral. Es lo que liga esta estrofa con la estrofa siguiente, que es la final de la segunda parte

> y mientras suena confusa
> pasión de crines y espadas,

que se refiere, naturalmente, a los centuriones y a sus caballos. Anteriormente había puesto el poeta en lugar de los versos citados, estos bellísimos versos:

> y mientras los querubines
> inician una guirnalda,

El poeta los sustituyó para ponerlos en la tercera parte (donde estaban más indicados), cambiando la guirnalda por la custodia, y los querubines por los ángeles y serafines que finalizan el romance:

> Ángeles y serafines
> dicen: Santo, Santo, Santo.

Al fin y al cabo, este final es como decir que los ángeles forman una guirnalda de palabras, aludiendo a la santidad de Santa Olalla.

Como hemos visto, Federico escribía con sorprendente dificultad. Lo que ocurre es que estas dificultades las salvaba su estilo, que era un estilo oral que hacía normales y sencillas las mayores dificultades. Federico pensaba en andaluz, es decir, pensaba imaginando. Por esta cualidad nunca frenaba su imaginación. No la podía frenar, y yo diría, desde luego, que Federico no improvisaba nunca: estaba siempre dialogando desde el arranque de los tiempos, o, dicho de otro modo: estaba siempre improvisando pero desde su origen. La imaginación no tiene data: circunvala la vida y es siempre originaria. Como escritor, Federico nunca ha buscado la originalidad. No la necesitaba: Federico era originario. Podías pensar en cualquier escritor del mundo, pero Federico era distinto. Venía desde más lejos.

Desgraciadamente estoy comprendiendo que me quedan por decir de Federico muchas más cosas de las que he dicho. Me queda por hablar del dibujante, del dramaturgo, del conferenciante y del amigo. Tendría que hablar, también, de muchas de sus condiciones personales, aun comprendiendo que Federico, en persona, no se puede encerrar en palabras. Las palabras recluyen. Además, creo que sería mejor que no hubiera traído escritas estas cuartillas. La escritura hace más rígido el pensamiento. Lo ordena demasiado, y al ordenarlo lo precisa, pero también lo limita. Casi estoy por decir que la escritura reduce el pensamiento casi a sus límites mortales. Pero, a pesar de todo, no me he atrevido a hablar. No me he atrevido a hablar, tal vez, porque no quiero que me engañe mi propia sinceridad en esta hora. Todo el que habla se examina, y yo me estoy examinando ante vosotros esta tarde. Me estoy examinando casi al fin de mi vida. Pero aún quedan unas palabras de Jorge Guillén que quiero comentar: «El éxito de Federico era absoluto ante toda clase de auditorios. ¿Para quién se escribe? Se escribe, lo mejor que se puede, eso

que bulle en la cabeza y en el alma, sobre el papel, y lo escrito hallará su público: una comunidad de lengua y de cultura. Reconozcamos que esa comunidad se había restringido para el artista moderno: distinción que señala el divorcio entre los más finos y los menos finos. Hoy nos consta que ese divorcio fue pasajero, en los mejores casos. Pues bien, la primera conciliación de todos los públicos se redondeó —entre nosotros— gracias a Federico García Lorca. ¿Por qué su poesía descansaba en una tradición popular? (No confundamos: pueblo, según este enfoque, significa tradición, no revolución). Tal arraigo en lo consabido y lo consentido, levantó, sin disputa, la obra lorquiana a una altitud visible ante todos los ojos. Desde el primer momento, aquellos poemas, aquellos dramas se abrieron camino con una indomable fuerza de captación... Las modas cambiarán, los críticos afilarán sus reparos y alegarán sus razones. Pero nosotros sabemos, por experiencia, que la poesía de este genial andaluz invadió el mundo con genial poderío.»

Las palabras de Jorge Guillén nos enfrentan al gran problema de la lírica moderna. El arte de vanguardia dividió al público. De un lado, era demasiado exquisito, y de otro, demasiado técnico. La poesía se escribía entonces para poetas, puesto que era preciso tener conocimientos del oficio para entenderla bien. Federico no estaba muy conforme con estas filaterías. «La verdadera poesía —nos dice— es amor, esfuerzo, renunciamiento. Cuando la poesía se llena de trompetas y colgaduras, se convierte la academia en casa de trato. Yo sólo te sé decir que odio el órgano y amo la voz humana.» Estas son sus razones. No sé a causa de qué, en aquellos entonces, los que no eran partidarios del teatro de Federico, sacaban siempre a colación el teatro de Valle Inclán. Esto era un disparate, ya que todo lo bueno es diferente. Cuando tuvo Federico el gran éxito de *Yerma*, pusieron en Madrid *Divinas palabras*, interpretada nada menos que por Borrás. Un gran amigo mío, que se encontraba junto a mí el día del estreno, me comenzó a decir que ya era hora de que el público se enterara de lo que es el teatro, y terminó su perorata diciéndome que el teatro de Federico no era popular. Yo, por decirle algo, le contesté lo que pensaba entonces, que es lo mismo que pienso ahora: que el teatro de Federico, en efecto, no es popular, es anterior a lo popular, representa lo vernáculo.

Este es el punto capital para la comprensión de la obra de Federico García Lorca. ¿Cómo es posible que en las partes más lejanas del mundo se represente su teatro con tanto éxito? ¿Cómo es posible que se lean sus poesías, en todo el mundo, y gusten, por igual, a las distintas generaciones? El éxito de Federico no se puede explicar, en modo alguno, por su modo de interpretar la tradición, como dice el admirable Jorge Guillén. ¡Qué tiene que ver nuestra tradición con el público chino! Además, Federico es un creador de formas, y aún desde el punto de vista tradicional, es un innovador. La llamada universal de su obra va por otro camino y es, desde luego, como dije, anterior a lo popular. Cuando Federico dice «que el mar recuerda el nombre de todos sus ahogados», no es necesario entenderlo para sentirse conmovido. Cuando escribe:

> Tu vientre es una lucha de raíces,
> tus labios son un alba sin contorno,
> bajo las rosas tibias de la cama
> los muertos gimen esperando turno.



Para hacer el amor, los muertos gimen esperando turno. Esto es lo capital de Federico: ¿es necesario comprender la esperanza? La llamada universal de su poesía es lo que yo vengo llamando la «convocación hacia el origen». Todos los hombres son iguales cuando se les convoca para nacer de nuevo. Leyendo la poesía de Federico todos los hombres comienzan a ser hombres. Su poesía es el mito sagrado del retorno al origen.

Y para terminar voy a leer una poesía que aún me sigue doliendo.

Prado mortal de las lunas
y sangre bajo tierra:
prado de sangre vieja.

Luz de ayer y mañana,
cielo mortal de hierba.
Luz y noche de arena.

Me encontré con la muerte,
prado mortal de tierra:
una muerte pequeña.

El perro en el tejado,
sola mi mano izquierda
atravesaba montes
sin fin de flores secas.

Catedral de ceniza.
Luz y noche de arena.
Una muerte pequeña.

Una muerte y yo un hombre,
un hombre solo, y ella
una muerte pequeña.

Prado mortal de lunas;
la nieve gime y tiembla,
por detrás de la puerta.

Un hombre, ¿y qué? lo dicho,
un hombre solo y ella.
Prado, amor, luz y arena.

Sí, una muerte pequeña. Lo único que no pudo quitarle la muerte, es que creciera tanto después de muerto.

Luis Rosales



Cuatro poemas

A Álvaro

Los dioses que protegen a Belzoond *(Lord Dunsany)*

Sí sabemos —como el capitán del cuento—
que hay otras cosas: altos dioses mayores.
Pero ¿dónde están? ¿en qué remoto
lugar, pues nunca los sentimos ni los vemos?
Hermoso sería que ellos guiaran nuestras
vidas, que nos tutelasen y protegieran,
y en nuestro andar brotase su armonía...
Hermoso fuera si compusieran ellos
el cuadro del vivir, y tocasen su orquesta
con acorde perfecto. Más ¿sentís vosotros
su mano o su luz? Yo —como el capitán—
percibo desdichadamente lejos, muy lejos,
a tan altos dioses mayores. Y la vida
se me torna, por ello, acedía y miseria.
¿Quién destruye el mundo? ¿Por qué
dejamos que prosperen basura y cieno?
Creo, sin embargo, en los dioses menores.
Esa multitud de efímeros divinos
cuyas manos siento, y el sonsonete
tan dulce de su risa... Ellos transforman
en vino rojo la noche maldecida,
y en el instante más hondo aparecen
de unos ojos azules y la cálida
posibilidad de la aventura. Ellos trastornan
el aire una mañana, y lo vuelven plata;
ellos te elevan y sostienen para que no
decaigas, y en el peor momento, cuando
no puedes más, notas su carne, y al oído

susurran: *Sigue, sigue...* Los dioses menores
nada arreglan, pues no alcanzan. Y hay que
pensar que sufren también con las imperfecciones.
Pero en ciertos minutos pueden incendiar
la realidad, y hacer surgir la magia
donde era el desierto. Con milagrosas máscaras
teatralizan y adornan, prometen la utopía,
seducen al amor, calientan las pasiones
fugitivas, y echan todo a volar
como gaviotas locas, y hay bengalas y guiños,
aunque de repente —al poco— se detenga la música.
Benditos dioses menores, que no
engañáis con ello, pues que no hubo promesas
ni exigencia. Por el aire volando como
un sonido indócil, como agreste chirimía
en la noche del arte, al cruzar los dedos
de improviso os contemplamos, sonreís y sois,
y como el rostro de un muchacho que
descubre el amor, pensamos entonces que todo es
bello, y que todo vivirá eternamente.
Cual en una fábula sin telón.
Como los castillos de una tabla flamenca...

Platón

Amó el amor y amó la belleza:
Apasionada, loca, absurda, quiméricamente.
Pero al fin de su vida era un viejo amargado,
que tras mucha piedra en el camino,
soñaba en dioses leves de ayer
y en imponer al hoy estricta disciplina.
No es arduo entender a ese viejo lunático:
¡Ahí estaba la vida!
Y él soñó una vida más pasional y exacta.
¡Ahí flotaba la luz!
Y él llenó su sonido de significados.
De la carne hizo un templo, de la juventud
un raro gamo alado;
del entender el mundo, una caverna
plena de genios y sonidos y sistros de mirada...
Invicto sol, justiciero sol era la tierra.
Mataron a Sócrates. El amor no fue carne.



Se tornaron aire los días y las copas y sus ojos,
y vio odio, violencia, temible miedo,
palabras oscuras que pueden apenas pronunciarse.
Gente que busca y no halla.
Imposibilidad, carencia, fuerte dolor. Miseria del alma.
¿Cómo no sentir lo tremendo del hombre,
su muy pobre nada?
¿Fracasa la realidad o fracasamos nosotros?
Quizá tuvieran razón los cínicos, perros callejeros...
Él construyó en la mente una perfecta fortaleza
y odió el resto. Sí, odió la vida por su inexistencia.
Soñaba un líquido oro, hubo un campo de piedras.
El hombre vil, absurdo, traicionero, mezquino
¡qué lejos está del hombre!
De jóvenes de su juventud hizo un ídolo lejos.
No quiso a la tierra llamarle tierra.
Cerró las puertas. Se tornó visionario y severo.
¡Todavía no existe el hombre!
La vida está remota de la vida.
Todo joven sol es futuro en metáfora.
El sueño sólo y el deseo me defiendan.

Felipe II

No te entendieron. Fue tu historia una historia de fe.
Mi reino no es de este mundo —habías oído—
y pensaste que esa fe, la creencia, lo que se pide
a quien vive su idea, sería responder *amén.*
Elevar el reino de Dios en la Tierra,
anticipando la futura plenitud del Espíritu...
Quisiste un país lleno de llamas vivas,
ardiendo en fiebre desde su nacimiento,
un reino de espadas heroicas hasta la sangre última,
de ascetas absolutos en un claustro de oro,
de ígnea disciplina y sentidos tan tensos
que brotarían flores de mística locura...
Visionarios, santos, conquistadores, eremitas, penitentes,
hombres nacidos para Dios e impacientes de hallarlo
y fundirse con él: *Muero porque no muero.*
Seres embrujados que viven fuera del Orden de la naturaleza.
Todo un país delirando divinidad —esto es, absoluto—
y aborreciendo la tierra y su mentira.



¿Hubo jamás espectáculo tan alto, tan digno, tan quimérico?
Tú fuiste más allá que Luis de Baviera;
más lejos, el lema que heredaste y diste cuerpo.
Es cierto que ello causó terror e injusticia
a quienes no supieron o no quisieron.
Y la sangre —culpable— hace que tus compatriotas
renieguen aún de ti, rey de lo absolutamente perfecto.
¡Idiotas! Si hubiésemos seguido tu ley,
si hubiésemos andando tu sendero,
España sería hoy el mundo todo
o el resto calcinado de una gigantesca hoguera.
Porque envueltos todos en delirio de amor,
en místicos arrobos, en batallas de Dios a través de tus tercios,
en puñales de rosas y lirios como espadas,
vueltos combustión, ardencia, éxtasis, lujuria
que deshace el cuerpo,
habríamos abandonado el mundo,
abjurado del maldito barro,
y cometido —plenamente felices, benditos hijos de Dios,
de un Dios que merezca ese nombre—
el más hermoso, el más osado suicidio colectivo de la Historia.
Eras la mano de la Muerte,
la mano de la sola verdad. Eras *real*. No, no te entendieron.

Autoepitafio *(Gérard de Nerval)*

Tremendamente alegre vivía muchos días
enamorado del amor y la altiva belleza.
O soñador sombrío y melancólico,
hijo predilecto de la absurda Quimera.
Llamaron otro día a la puerta. Era la Muerte.
Alegremente le pidió esperar, para poner el punto
a lo que estaba haciendo. Y luego se echó en cama,
sin inmutarse, triste, y le temblaba el cuerpo.
Fue siempre perezoso. A escribir prefería la vida.
Bailaba por las noches imaginando libros.
Quiso saberlo todo, pero supo bien poco.
Cuando esa noche de invierno, cansado,
muy cansado, le raptaron el alma, cerró la puerta
y dijo: ¿Hola? ¿Adiós? ¿Para qué habré venido?

Luis Antonio de Villena



Cuba: treinta años de Revolución

Memoria y apuntes redactados desde la melancolía

¿Qué decir de treinta años de Revolución, si ha pasado tanta agua bajo el puente? Esto permite contemplar muchas cosas [1]. Incluso para algunos todo se ha transformado en una dictadura; para otros continuaría ahí una experiencia histórica muy interesante relativa a la búsqueda (o consolidación) del «hombre nuevo», ejemplo paradigmático de liberación y cambio social.

Quizá por esa cantidad de agua transcurrida y de los ríos de tinta escritos sobre la historia de la Revolución cubana no podemos ser elusivos. Al contrario, concretaremos, con el riesgo de reducir una cuestión muy vasta, quedando algunas cosas en apretada síntesis.

De entrada, sin embargo, sabemos que entremedio de todo lo escrito aquí hay y ha habido una intensa discusión ideológico-política dentro de España y fuera de ella. Y en ambientes intelectuales y dentro de ciertos partidos. Por ejemplo, es álgido el debate entre la militancia de izquierda del Tercer Mundo con los enfoques teóricos que ofrece el socialismo europeo hoy. Y también se observan contradicciones prácticas entre las formulaciones marxistas de los países del Este frente a los planteamientos revolucionarios pertenecientes a América Latina. Además, a propósito de todo ello, hay toneladas de semántica disputada en torno a conceptos como «pueblo», «democracia», «poder», «compromiso», «revolución», «derechos humanos», «imperialismo». No viene aquí al caso abundar en este terreno interpretativo, propio de una hermenéutica politológica. Más bien consta-

[1] *«La contemplación es tal vez la actividad del espíritu más serena y pasiva y cuanto más intensa menos pensamientos exige y mejor acepta al objeto contemplado como el factor del espíritu. Si ese objeto es móvil e inconstante, como es el caso de la corriente fluvial, nada se opone a que arrastre al espectador de la contemplación al éxtasis... Una sensación —que de manera tan suave puede conducir a la más intensa y no formulable emoción— que sólo el paso de las aguas de un río por una gran ciudad puede otorgar y que no se puede resumir con el contraste entre la fluencia y la quietud, o el hoy y la historia, o la piedra y el agua...» Palabras de Juan Benet en «Del tiempo y los puentes» en* El País, *28 de octubre, 1989.*

tamos que toda esta polémica no quita interés a la Revolución cubana, como algo muy particular de la historia de América Latina.

De la gran divulgación de materiales políticos, culturales, históricos publicados en España sobre el proceso cubano a raíz de los treinta años de Revolución, aquí nos apoyamos en algunos de ellos. En el fondo la mayoría resultan ilustrativos por las características que otorgan al liderazgo de Castro en la isla, y además por el papel de la política de Cuba en relación con ese amplio espectro socio-geo-político denominado Tercer Mundo. También creemos que los documentos y publicaciones consultadas son interesantes por el sentido ideológico y el carácter actual de las críticas formuladas al proceso caribeño instaurado a partir de 1959. Todo ello incide en muchas cuestiones.

1

Hay una riqueza ética y moral tan llamativa en ese conjunto de revolucionarios «fidelistas» que emprenden una activa lucha contra Batista, gracias a las iniciativas de Castro, que resulta contrastante la ausencia de este hálito transformador en la Cuba actual, tal como plantean distintos autores.

De entrada, la existencia de esta constatación documental, para muchos resulta dolorosa. Incluso la pérdida de espíritu vital liberador en la sociedad cubana ha terminado por ser comprendida como «osificación», paralizándose un proceso en marcha con expectativas muy valiosas y fecundas. Desconocemos si esta voz es un término técnico o no en sociología (aunque algo de ello plantea Jesús Ibáñez en el prólogo del libro *Cuba en el corazón. Testimonios de un desarraigo*, de Vicente Romano), pero en cierto modo nos parece que «osificación» puede ser una noción adecuada para entender ese paulatino proceso de anquilosamiento de la Revolución, gracias a un corpus doctrinal concreto, agotando el dinamismo inicial del frescor matinal revolucionario.

Si bien este enfoque en estas páginas es algo que supone introducirse en cuestiones ideológicas, también es posible detenerse en características histórico-filosóficas propias de este problema. Sin embargo, por nuestra parte, deseamos indagar, integrando en esta breve conmemoración histórico-política, ciertos contenidos socio-teológicos derivados de ella gracias al libro de Frei Betto titulado *Fidel y la religión*. Deseamos además que esta indagación, gracias a esta obra, guarde cierto nexo común con un determinado enfoque teórico-religioso que ofrecemos, propio del proceso chileno que se inicia a propósito del fin del régimen militar de Pinochet.

Pero antes de salir del Caribe para llegar al Cono Sur con esta cuestión político-teológica subrayamos aquí ciertos aspectos llamativos, muy puntuales, del proceso revolucionario a partir de la figura y el lenguaje de Castro. Sobre todo deteniéndonos en tres cosas: 1) ofrecer el prototipo clásico de un planteamiento acrítico sobre el personaje histórico Castro, diseñado a raíz de una determinda apología (reeditada en 1984); 2) indagar en las causas de esa posible parálisis, planteada por autores que transforman la entusiasta Revolución cubana en otra cosa, sobre todo teniendo en cuenta esa correlación militar beligerante Cuba/Estados Unidos; 3) observar las asperezas existentes en la combinación Re-



volución/ intelectuales ya en 1960 a propósito de la polémica en torno al órgano informativo cultural *Los lunes de la revolución* (La Habana); 4) comentar el interesante vínculo dado entre marxismo y religión en América Latina a la luz de observacones de Castro a Betto, enfocando el contenido teológico de esta cuestión en un aspecto especial que ofrece el «caso Chile».

2

Tad Szulc nos cuenta en su obra *Fidel. Un retrato crítico*, dentro de un exhaustivo análisis histórico, las fases que atraviesa la descomposición del proceso político cubano de Batista[2]. Señala además la gestación y la actividad de la guerrilla revolucionaria del «Movimiento 26 de julio», intentando responder a las ansias de liberación que demanda el pueblo cubano. Miná, Betto, Conde, Szulc y otros autores, centrados en la figura carismática de Castro, evocan gracias a él la fuerza y el empuje que va adquiriendo la naciente Revolución.

Es evidente y claro que mucho antes de este acontecimiento se descubre en Castro su vocación revolucionaria, probada en una serie de sucesos dentro del Partido Ortodoxo Cubano, en la Universidad de La Habana y en su preparación guerrillera en México. Aquél talante y praxis política que combate la injusticia que oprime a su pueblo, están latentes en Castro ya en su juventud. Incluso este carisma, observado por distintos autores, no sin contenidos prometeicos, adquiere en escritores simpatizantes de la casua revolucionaria tonos francamente sacrales, extraños en una lectura biográfica que quiere ser política, profana y laica.

Así, por ejemplo, Ariel Dorfman, en un extenso prólogo, reeditado en 1984, a *La historia me absolverá*, notable defensa de Castro a medida que es juzgado por el frustrado ataque al Cuartel Moncada en 1953, expresa cuestiones hermenéuticas histórico-biográficas peculiares.

Anticipando Dorfman el carácter unitario de todas las luchas sociales habidas en Cuba desde 1868, cuyo sentido histórico final reposa en la figura de Fidel, dice:

> Desde 1868, la cubana es una sola revolución, y por lo tanto, los que hoy la siguen completando son los mismos de ayer, su perfeccionamiento decisivo. El pueblo espera la chispa revolucionaria porque es el pueblo el que cultivó y sembró, el pueblo es la tierra, el pueblo es la lluvia, el pueblo espera entrar en acción apenas todo se le aclare en un relámpago seguro de comprensión. La voz y acción de Fidel nacen de esa experiencia rumorosa y exacta que es el recuerdo colectivo y la lucha cotidiana del pueblo entero[3].

A continuación comenta el propio Dorfman el papel de Cuba ante Estados Unidos, y explica el porqué del silencio de Castro frente a Estados Unidos una vez triunfante la Revolución. Deduciendo desde siempre en Castro una posición claramente antinorteamericana, Dorfman pregunta lo siguiente, advirtiendo el coraje del líder cubano:

> ¿Por qué entonces Fidel no plantea las tareas antiimperialistas como prioritarias? ¿Por qué no se lanza contra el imperio, verdadero causante de los males de nuestro continen-

[2] *Szulc, Tad:* Fidel. Un retrato crítico. *Grijalbo, Barcelona, 1987. Comentarios del propio F. Castro a esta obra en Miná, Gianni:* Habla Fidel. *Mondadori, Madrid, 1988, pp. 178-80.*

[3] *Castro, Fidel:* La historia me absolverá. *Prólogo de Ariel Dorfman. Ediciones Júcar. Gijón, 1984, p. 21.*

te? Debemos suponer que, tratándose de Fidel Castro, nadie va a salir con la peregrina teoría de que ¡tenía miedo![4]

Finalmente, Dorfman, presentando el contenido del discurso *La historia me absolverá*, de cara a la Cuba actual, afirma:

Cada triste hecho que Fidel denuncia, al que Fidel le declara la santa guerra revolucionaria, cada lacra ha sido borrada y en su lugar está el pueblo triunfante. Pero no se trata sólo de eso. No se trata sólo de que Fidel hace (?) la profecía de la liberación en cada palmo del territorio de la isla. A lo largo de *La historia me absolverá* sopla la solidaridad. Es la preocupación de Fidel por sus compañeros, heridos y muertos, por los adversarios nobles y engañados. Es la decisión de sacrificarse. Es la seguridad de que no se muere cuando se vive bien (?). Es la certeza de esperar lo mejor de cada ser humano. Es la honra y la dignidad y la alegría de pertenecer al género humano. Es la felicidad de sentir que la revolución es uno, es todos, es uno en todos.

En definitiva, entonces, el discurso de Fidel es el presagio de una nueva humanidad. Es la convocatoria de la vía cubana, que pone al hombre en el centro del interés, que pone por sobre todas las cosas al hombre nuevo en el corazón de la revolución. Es lo que Fidel ha llamdo la construcción simultánea del socialismo y del comunismo. Es la madurez para aceptar prioridades, para gozar al mundo (?), y sus dificultades, y su construcción, tal cual es. Allá, procesado, encadenado, perseguido, Fidel no deja por un momento de confiar en el otro. En su actitud, en su fervor, en su desafío, Fidel anticipa la victoria final, no sólo de Cuba, sino de toda la especie[5].

He aquí parte de una apología concreta que iconiza de un modo especial la figura de Castro. ¿Qué decir de ella? Sobre este paradigma de discurso triunfal y exitista hay que comentar lo siguiente: no es posible dejar de reconocer que visiones mesiánicas de la historia impiden un análisis crítico de un acontecimiento latinoamericano tan interesante como el cubano. Mutila todo lenguaje ideológico (y posición política, salvo el «foquismo») capaz de explicar causas y efectos concretos de un proceso socio-político determinado.

La sacralización redendontora de un acontecimiento histórico, el que sea, legítimamente sujeto a distintos enfoques teóricos, ha provocado no pocas disputas (muchas veces estériles) en la reflexión política latinoamericana. Sobre todo por aquellas tentativas ideológicas acríticas que buscan fundar, a partir de un personaje, todo un acontecimiento histórico, ignorando (¿voluntariamente?) ese discurso un conjunto de coordenadas (sociales, culturales, económicas) involucradas en el proceso. Es algo reconocido que así ocurre en mucha literatura militante registrada por nosotros, cuyas tesis políticas adquieren un sentido catequético. De aquí quizá la relación con iconos. Termina por ser una lenguaje puramente reproductor de una matriz generadora de vocabularios rectilíneos y esquemáticos. Es decir, reductores.

Toda indagación analítica respecto al suceso en cuestión pierde sentido y valor frente a postulados a priori sólidamente apoyados por determinados «rumbos de la Historia», gracias al entusiasmo sentimental elevado a su máxima pureza.

Creemos que el lenguaje modulado por Dorfman, cargado de tensiones por garantizar a toda costa la esperanza (mesiánica, pues el «reino» se instaura con ella) termina por crujir frente a hechos producidos por la realidad.

Las cosas son más «simples»; todo puede ser visto con más realismo si miramos con humildad la historia, con menos vanidad: procesos políticos, líderes carismáticos, fuer-

[4] *Castro, Fidel,* ob. cit. *p. 42.*

[5] Ibídem. *(Las interrogaciones son nuestras).*

zas revolucionarias. Uno no sabe por qué frente a himnos y epopeyas se piensa involuntariamente en hermosos mitos, sintiéndonos todos muy pequeñitos y frágiles. Incapaces sin duda de enfrentarnos cara a cara con la razón y la verdad. Y con la escatología que se impone triunfal...

3

Existe una combinación particular entre pueblo y Estado en la sociedad cubana. Lo destacado en estos treinta años de Revolución es descubrir, en las fuentes consultadas, cómo en realidad atribuye el gobierno cubano a su propio pueblo la transformación ocurrida en la sociedad, intentando (inútilmente) dejar en la sombra la estatura política de Castro[6].

El propio Castro atribuye a las bases de su pueblo el papel liberador existente en la sociedad hoy, advirtiendo además que gran parte de la política se apoya en órganos vinculantes con un «poder popular», más efizas y directo que la democracia formulada y vivida por el «mundo burgués». Así responde el líder de la revolución cubana a Frei Betto una vez que éste afirma que «muchos sienten admiración por los logros sociales, económicos, en la educación, en la salud, de la Revolución cubana, mas dicen que en Cuba no hay democracia como en Estados Unidos, en Europa occidental, donde la gente va a las elecciones, cambia de gobierno. ¿Qué diría usted sobre eso: hay o no hay democracia en Cuba?» Fidel Castro dice: «Mira, Frei Betto, sobre esto pudiéramos estar hablando largo tiempo, y creo que nuestra entrevista ha sido ya bastante larga. Yo no debo abusar de tu tiempo, y ni siquiera de la paciencia de los lectores que van a leer esta entrevista. Yo realmente pienso que toda esa supuesta democracia es un inmenso y gigantesco fraude, así, literalmente»[7]. Y luego añade:

> Yo te digo que en este país no se toman jamás, sobre cuestiones importantes, fundamentales, decisiones unipersonales, porque tenemos una dirección colectiva que es donde se analizan y discuten esas cuestiones. En nuestras elecciones participa más del 95 por 100 de los electores. Los candidatos que se postulan en la base, los delegados de circunscripción, donde cada 1.500 ciudadanos aproximadamente en las grandes ciudades, en algunos casos mil o menos de mil si es en el campo o en circunscripciones especiales, según el territorio, eligen un delegado, son postulados por los propios vecinos. En nuestro país hay en total alrededor de 11.000 circunscripciones; prácticamente por cada 910 ciudadanos hay un delegado en este país. A esos delegados no los postula el partido; a esos delegados los postulan las asambleas de vecinos directamente. Pueden postular hasta ocho por cada circunscripción y como mínimo dos; si alguien no obtiene la mitad más uno, entonces debe ir a una segunda elección. Y ellos son los que eligen los poderes del Estado en Cuba, son los que eligen el poder municipal, el poder provincial, son los que eligen la Asamblea Nacional, y más de la mitad de la Asamblea Nacional de nuestro país está integrada por esos delegados elegidos en la base y postulados por el pueblo. Yo, por ejemplo, no soy un delegado de base; pertenezco a la Asamblea Nacional, soy postulado y electo por los delegados de base de un municipio, el de Santiago de Cuba, donde iniciamos precisamente nuestra lucha revolucionaria.

[6] *¿Por qué decimos «inútilmente»? Porque hasta el exilio cubano, en Miami o en Madrid, reconoce la popularidad seductora de la imagen de Castro en la población de Cuba:* cf. *Romano, Vicente:* Cuba en el corazón. Testimonios de un desarraigo, *Anthropos, Barcelona, 1989. F. Mires estima que Castro adquiere el estatuto de «líder simbólico» en cuanto referencia permanente de determinadas acciones políticas en la historia latinoamericana.* Cf. *Mires, Fernando:* La rebelión permanente. Las revoluciones sociales en América Latina. *Siglo XXI, México, 1988, p. 447.*

[7] *Betto, Frei:* Fidel y la religión. *Oficina de Publicaciones del Consejo de Estado, La Habana, 1985, pp. 345-46.*




Esos delegados de base son esclavos del pueblo, porque tienen que trabajar arduamente en horas extras, sin cobro alguno, excepto el que reciben como salario de su ocupación habitual. Cada seis meses deben dar explicación a los electores de su trabajo, a la asamblea de electores, y pueden ser removidos; cualquier funcionario de este país puede ser removido por los que lo eligieron en cualquier momento. Esto supone la mayoría del pueblo; si no tuviéramos la mayoría del pueblo, si la revolución no tuviera la mayoría del pueblo, no podría sostenerse el poder revolucionario[8].

La defensa y la reivindicación de la democracia en los términos enunciados por Castro no es algo divulgado sólo en la isla. Formulaciones mucho más acabadas de esta noción política, necesaria de ser empleada en el contexto del Tercer Mundo, las encontramos (no sin discusiones), por ejemplo, en la racionalidad política y en los criterios ideológicos afirmados por Cueva[9]. En todo caso, recuperando esas opiniones de Castro, ilustrativo resulta caracterizar aquí el contenido de esa concepción democrática gracias a la ponencia de Susy Castor en el «Segundo encuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América» (1985), titulada *El combate por la democracia en América Latina.* Castor dice en un texto confuso, no sin ambigüedad:

La Revolución cubana, con la adopción del socialismo, representa la culminación de esta marcha: una gran revolución popular que no pudo ser desvirtuada, prostituida ni derrotada, y que permitió por vez primera el pleno cumplimiento del proyecto democrático que ha venido atravesando la historia del continente y la concreción del anhelo de las mayorías. Se define en términos de reconquista de la soberanía nacional, de un real ejercicio de la soberanía popular y de un ordenamiento político a nivel del Estado que asocia el discurso político con los hechos y que integra el ordenamiento jurídico dentro de la práctica del poder popular. Por tanto, la Revolución cubana representó la culminación del cuestionamiento que venían haciendo los pueblos del continente ante la llamada democracia representativa, y la ruptura con ella. La Revolución cubana, con las transformaciones de la estructuras económicas, políticas, sociales e ideológicas de la sociedad, marcó una nueva etapa en la definición de la democracia en América Latina (p. 27-28) ...La Revolución cubana marcó una nueva etapa dentro del acontecer político latinoamericano y representó un logro inconmensurable en la marcha de nuestros pueblos hacia el cambio histórico. Por primera vez funciona en el continente una democracia no formal sino popular y efectiva, con la participación del pueblo en las decisiones que le conciernen (p. 32)[10].

4

La permanente promoción que se ha hecho en la sociedad cubana a partir de 1959 de la «defensa» ante el ataque del «enemigo» (advertencias no siempre irreales) induciendo a determinados preparativos combativos, cobra un eco particular no sólo en el ámbito militar de la isla, sino también en ámbitos psicológicos de la población. Esta combinación psico-castrense incide de un modo especial en la cosmovisión ideológica adquirida en la sociedad cubana, que ha abonado un camino adecuado para que la «seguridad» y la «defensa» sean valores normativos especialmente privilegiados en la isla. Los Comités de Defensa de la Revolución (CDR), por ejemplo, cuadros intermedios activos y vigilantes en el tejido poblacional cubano, representan un claro paradigma de lo afirmado. Y tam-

[8] Ibídem, *p. 351-52.*

[9] Cf. *Cueva, Agustín:* Democracia en América Latina. *Araucaria de Chile. 46 (1989) pp. 13-24; Chinea, Hugo:* Libertad, sí; pero ¿cuál? Algunas consideraciones acerca del concepto de libertad, *La Nueva Gaceta. Periódico mensual de arte y literatura publicado por la unión de escritores y artistas de Cuba. N.º 6 (1985) pp. 8-9; véanse también las críticas de E. Galeano a las democracias recuperadas después de acabados los regímenes militares en Latinoamérica:* Fuezas Armadas y democracia «travestida» en América Latina.*Araucaria de Chile, 38 (1987) pp. 27-34; además,* Sobre la necesidad de tener ojos en la nuca. *Araucaria de Chile 41 (1988) p. 75-84.*

[10] Segundo encuentro de intelectuales por la soberanía de los pueblos de nuestra América, *en Casa de las Américas, pp. 155-56 (1986).*



bién son prototipos básicos justificatorios en determinados investigadores críticos a Cuba, señalando en ellos el control imperante en el país.

Pero esa amenaza externa del enemigo «yanqui» no sólo adquiere para los estamentos defensivos cubanos caracteres y formas físicas, es decir, conflictos de naturaleza tangible. También la «lucha ideológica» (o «guerra de ideas», como la denominan los estadounidenses) cobra un papel destacado en esta crítica asimetría política Cuba/Estados Unidos. Sobre esta cuestión es sintomática, por ejemplo, la posible puesta en función de una llamada «TV Martí» en Estados Unidos —después de instalada una «Radio Martí», emitiendo desde 1985 hacia la isla—. Encontramos a propósito de ello un foco neurálgico ilustrativo del «combate» ideológico, ofrecido en distintos documentos cubanos. Señalamos algunos párrafos del conflicto en cuestión:

> La eventual puesta en funcionamiento de un proyecto televisivo de Estados Unidos contra Cuba —denominado TV Martí— constituye, según las autoridades de la isla, un problema de violación de su soberanía nacional. Son muchos los argumentos de carácter jurídico, legal y político que sustentan esta afirmación, así como abundantes los antecedentes de agresiones ideológicas, a través de los medios de comunicación, que llenan las páginas de los últimos treinta años de las relaciones entre Cuba y Estados Unidos.
>
> Con el triunfo de la Revolución cubana, en 1959, comenzaron las agresiones desde territorio norteamericano, incluida la violación del espacio radioeléctrico de la isla: ya en mayo de 1960 la Comisión Federal de Comunicaciones autorizó transmisiones por onda corta hacia Cuba, desde una estación montada por la CIA en las islas Swan. En la primera etapa de transmisiones radiales aparecieron también las operaciones de La Voz de los Estados Unidos, de emisoras del sur de La Florida y de la denominada Radio de Las Américas, todas ellas con programación especial hacia Cuba. Tras un período de relativa calma entre 1974 y 1979, se dio inicio a una segunda etapa de las agresiones radiales desde Estados Unidos, en especial mediante emisoras clandestinas de onda corta operada por grupos contrarrevolucionarios radicados en el sur de La Florida. No obstante fue con la llegada de la Administración Reagan a la Casa Blanca que se puso en marcha la más intensa y sistemática escalada de bombardeo ideológico, expresado en un incremento sin precedentes de la agresión radial contra Cuba. (...) Luego de cuatro años de funcionamiento de estas emisoras, salió al aire, el 20 de mayo de 1985, la denominada Radio Martí, el proyecto más sofisticado de agresión ideológica norteamericana contra Cuba, acariciado por diversos círculos estadounidenses durante muchos años...»[11].

El Centro de Estudios Martianos, en La Habana, se ha pronunciado de un modo especial sobre el proyecto televisivo:

> El 19 de mayo de 1985 se cumplieron noventa años de la heroica muerte de Martí, enfrentado, aún más que al ejército español que tenía ante sí, a la voracidad imperialista del «Norte revuelto y brutal», como él mismo puntualizó en su conocida carta inconclusa a Manuel Mercado el día antes de caer en combate. Pero los imperialistas iniciaron las transmisiones de la emisora el 20 de mayo, para cantar el happy birthday a la república neocolonial instaurada en Cuba al servicio del imperialismo y en contra de los ideales de Martí.
>
> Ahora han decidido que el también indignante canal de televisión comience a trasmitir a un siglo de 1889, año particularmente significativo en la exteriorización por Martí de su programa antiimperialista (...) Por muchos que sean los recursos del decadente imperio, y por muy grande que sea su odio contra la revolución cubana, jamás conseguirán desorientarnos ni intimidarnos; jamás conseguirán que traicionemos al guía eterno de nuestro pueblo, quien nos enseñó cuál era y es el enemigo común de la gran patria lati-

[11] *Hoy Cuba.* Cuba-Estados Unidos. La llamada TV. Martí: un asunto de soberanía para Cuba. *Jorge Enrique Botero. Servicio de prensa. La Habana, julio, 1989, p. 1.*



noamericana; jamás conseguirán desviar al pequeño David del ejemplo que ofrece al mundo enfrentando sin vacilaciones a Goliat; jamás conseguirán que renunciemos a la posición vertical con que hemos denunciado y seguiremos denunciando —en acto de lealtad a la memoria de Martí— los crímenes y las inmoralidades del imperialismo, considerada entre ellas, naturalmente, la utilización, como coyunda contra los pueblos más empobrecidos, de la asfixiante deuda externa[12].

Finalmente, Castro también tiene palabras críticas para la mencionada TV, según los periodistas Miná y Szulc.

Todo ello juega, pues, un determinado papel en la concientización y en el compromiso político-militar que tiene la población cubana por su revolución. Las reiteradas amenazas de invasión, televisiva o bélica, logran de este modo efectos impotentes sobre la revolución. Gracias a la fuerza ética que emerge de la defensa del pueblo, el éxito se garantiza «por la inquebrantable decisión de moral y de lucha» (Centro de Estudios Martianos).

Muy brevemente, una cuestión ajena a este discurso político ofrecido aquí, pero que reposa en el fondo de todo: se desprende de lo dicho un clima «milenarista» peculiar, respirado a partir de arquetipos inconscientes colectivos de la isla. El «fin» parece que siempre se acerca, pero, precisamente por esto, gracias a él se instaura la liberación, pues esa permanente tensión escatológica salvacionista redime de un modo definitivo las amenazas existentes durante treinta años de revolución. ¿No dice Hölderlin que allí donde está el peligro crece también la salvación?

5

La proximidad geográfica de Cuba con Estados Unidos, y la beligerancia de la política exterior norteamericana con el proceso político que se inicia en la isla en 1959, han sido características —paradójicas— que han logrado repercutir de un modo «favorable» en la Revolución. ¿Cómo? Han sido características que han terminado por despertar grandes simpatías y apoyos a Castro en contextos latinoamericanos (y europeos) antinorteamericanos. Sobre todo cuando la Revolución adquiere una determinada mecánica dentro del contexto de la «guerra fría».

La reiterada posición pública y política de Castro ante el adversario norteamericano ha conducido a muchos a ver en él un líder con un particular talante ético que por ningún motivo renuncia a defender la Revolución. Incluso muchas veces su lucha parece que tiene como eje una curiosa admiración perversa por el «enemigo». Especialmente a medida que el enfrentamiento es más agudo (encuentros Castro-Krushev; desembarco Playa Girón, misiles, Kennedy).

La amenaza bélico-diplomática permanente de Washington contra La Habana ha permitido ir consolidando en el Estado cubano determinados organismos de Seguridad. Tad Szulc estima que el activo enemigo externo ha sido neutralizado con éxito a lo largo de treinta años pero... a costa de la militarización del Sistema. Es algo lógico comprender que se han contrarrestado los movimientos del adversario, pero en cierto modo hipote-

[12] *Centro de Estudios Martianos*. Declaración. *La Habana, 1989.*

cando (en aras de la seguridad) un conjunto de libertades demandadas por una sociedad. Heberto Padilla, que vivía en carne propia las vicisitudes de la disidencia, afirma:

> El mandato de Fidel se iba haciendo cada vez más autoritario, y el proyecto de una dirección colectiva, donde cada militante pudiese expresarse sin temores, aparecía cada vez con menos probabilidades de realizarse; pero a pesar de las puntuales evidencias del carácter despótico que Fidel y sus colaboradores más cercanos le iban dando al proceso revolucionario, casi toda la izquierda internacional seguía apoyándolo e incluso justificándolo, debido a que la hostilidad del Gobierno norteamericano exigía una militancia disciplinada que no diese la más ligera tregua al enemigo. Y el enemigo —entrenado y apoyado por Estados Unidos— había aumentado el sabotaje y contaba con grupos armados que actuaban en las montañas del Escambray. Para nosotros, esos grupos representaban lo más reaccionario del país, y los creíamos compuestos en su mayoría por gente que la repulsa masiva del pueblo había anulado de la vida nacional. En última instancia la revolución era secuela de ellos. En tales circunstancias no era posible oponerse a Fidel Castro[13].

Todo ello da pie para encontrar interesantes observaciones en la obra de Szulc, relativas al contacto (y posterior alianza) entre Cuba y la Unión Soviética a partir de los años 60-65. El pensamiento y la ideología marxista también comienzan a adquirir eco en la isla[14]. A raíz de esta cuestión se formulan en páginas de esta obra de Szulc algunas opiniones acerca del porqué del marxismo en Castro. Es decir, se penetra en la debatida cuestión de la «conversión» del líder cubano al marxismo-leninismo. Si nada de esto preguntan Betto y Conde en las entrevistas a Castro, el propio Fidel señala al periodista Szulc (ratificado a Miná) que prácticamente él desde siempre ha sido marxista y que en su discurso *La historia me absolverá* (1953) ya existen embrionariamente contenidos socialistas para Cuba.

Para muchos, esta cuestión no ha dejado de provocar polémicas (pues se piensa que quizá otro habría sido el rumbo de la Revolución sin marxismo en ella). Cosas a mi modo de ver algo casuísticas, con pretensiones psicológicas para resolver un cambio interior (y político) en Castro.

Quizá más interesante sea intentar penetrar en ciertas causas de esa posible «osificación» del sistema político cubano observada por algunos autores a propósito de críticas a disidentes. Algo que en realidad ocurre de una forma simultánea al fortalecimiento en la Revolución de las instituciones castrenses y de órganos al servicio de la Seguridad. ¿A partir de qué momento comienza a estructurarse un cuerpo institucional determinado al servicio de la Seguridad estatal? (fuente de enormes disensiones para muchos, gestación incipiente de un poder autoritario en el país). Fidel Castro es claro en esto y afirma a Szulc que ya en Sierra Maestra existe un adecuado sistema de información guerrillero. Pero el carácter específico de organismos de Seguridad e Inteligencia nacen sin duda una vez sentidas con mayor intensidad las amenazas norteamericanas sobre la isla (sabotajes, bloqueo, Bahía de Cochinos). Castro ofrece con un ejemplo concreto el desarrollo y la consolidación de sistemas policiales y de información en Cuba, confesando al periodista Miná:

> El hecho de que nosotros hayamos sido muy estrictos y nuestra policía nunca haya aplicado violencia contra prisioneros, ha tenido un resultado: se desarrolló mucho más como

[13] *Padilla, Heberto:* La mala memoria. *Plaza y Janés, Barcelona, 1989, p. 111.*

[14] *Cabe señalar aquí las siguientes menciones del profesor cubano Raúl Fornet-Betacourt, docente en la Universidad de Eichstät, apuntadas por Enrique Rivera de Ventosa a propósito del II Coloquio sobre filosofía hispanoamericana en la Universidad de Barcelona (marzo, 1988): «Se le pidió al profesor Raúl su autorizada perspectiva de la revolución cubana. Alegó que la llevaba tan en el alma que le era muy difícil hablar. No obstante hizo algunas indicaciones que interesa dejar aquí consignadas. La más importante nos pareció ser la concerniente a 1968. En ese año Fidel Castro hizo unas declaraciones en las que se disentía del marxismo como dogma monolítico. Pero la URSS juzgó tan inaceptable la actitud de Fidel Castro que negó a Cuba el necesario suministro de petróleo destinado a las fuerzas armadas para suministro de las fábricas. Fidel Castro se vio forzado por esta presión económica y tomó una actitud marxista monolítica que perdura hasta estos últimos años en los que, sin embargo, parece que quiere abrirse».* Cf. *Rivera de Ventosa, Enrique:* Coloquio de profesores sobre filosofía hispanoamericana en la Universidad de Barcelona, *Estudios Franciscanos, n.º 394-95 (1989) p. 131.*

policía, desarrolló su capacidad, su competencia. Todos esos policías que tú ves en países como Chile y en todas partes que pretenden reprimir la oposición revolucionaria se basan principalmente en la represión, en la violencia, en las torturas y en la colaboración de unos pocos individuos pagados.

La situación nuestra es diferente: se basa en la colaboración de todo el pueblo y de una policía inteligente que, como no usa métodos violentos, tiene que desarrollar la técnica de la investigación, y realmente nuestra arma fue la penetración.

Yo te hablé de que se llegaron a organizar trescientas organizaciones contrarrevolucionarias, cientos de ellas. Al final, nuestra gente eran los jefes de casi todas las organizaciones contrarrevolucionarias. Por la penetración lo sabíamos todo. Incluso un individuo era arrestado y nosotros sabíamos más que él. Nosotros le preguntábamos: «¿Qué tú hiciste el 17 de enero? ¿Con quién te reuniste?» Ya él no se acordaba bien; pero nosotros sabíamos con quién se había reunido el 17 de enero y qué es lo que había hecho.

¿Qué ocurría con estos contrarrevolucionarios cuando eran arrestados? Ante la información precisa, exacta, que tenía la policía, en general se desmoralizaban, informaban; porque siempre el prisionero entra en un juego: a negar esto, a decir lo otro, y al final se encuentra que hay uno, dos o tres y terminan explicándolo todo. El gran éxito de nuestra policía fue desarrollar las técnicas de investigación y de penetración en las organizaciones enemigas. Esa fue la clave. Y, realmente, es muy eficiente y trabaja con la cooperación de todo el pueblo[15].

Todo ello presupone presencia de coordenadas político-militares internas complejas en la Revolución. La vigilancia y la seguridad componen un binomio estratégico destacado al interior de la dinámica que adquiere la naciente lucha revolucionaria. A medida que ésta busca su consolidación la consecuencia lógica es legitimar también la emergencia de aparatos de Seguridad cuya finalidad es defender y proteger un proceso en marcha. La disidencia[16] es acallada por el riesgo de complicidad con Estados Unidos, que puede despertar el conflicto y determinadas formas de oposición y crítica pueden, según la Re-

[15] *Miná, Gianni:* Habla Fidel, *p. 337.*

[16] *No nos referimos a aquella oposición armada claramente promovida por la CIA a través de una infinidad de grupos anticastristas en la isla, sino a la expresada a raíz de una posición ideológica, traducida en una práctica, que busca corregir el camino que toma el proceso Revolucionario a partir de la presencia del «comunismo» en el ejército rebelde cuyo contenido es espúreo —y amenazante— en una Revolución que no cuenta con él . Disidencia, pues, involucrada en la marcha revolucionaria, como los casos, por ejemplo, de Arcos y Matos, según plantea el periodista Miná a Castro,* cf. Habla Fidel, *p. 61-67. Mires por su parte afirma: «La "cuestión de los comunistas" ni hizo sino acelerar la desintegración del Movimiento 26 de julio. El hecho que provocó la ruptura definitiva fue el movimiento que pretendió encabezar Hubert Matos en el interior del ejército mismo. Matos, una prestigiosa figura guerrillera, dimitió el 19 de octubre de 1959, protestando principalmente por el nombramiento de Raúl Castro como ministro de las Fuerzas Armadas. Catorce oficiales dimitieron junto a Matos. Con la renuncia de Matos a su jefatura en Camagüey, en la que puso en juego todo su prestigio ganado en la guerra contra Batista, probablemente con la débil esperanza de provocar una división en el propio ejército, se alinearon definitivamente los frentes. Castro hizo arrestar a Matos por tropas comandadas por Camilo Cienfuegos y luego lo aplastó políticamente llamando a una gigantesta concentración de masas donde se gritó en favor de la ejecución del antiguo combatiente. Matos no fue ejecutado, pero sí fue condenado a largos años de prisión. El nuevo poder se fue configurando como una suerte de encuentro entre parte de la dirección del ejército rebelde y los comunistas. Este encuentro tuvo lugar en el interior de un frente de transición denominado Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI)»* Cf. *Mires, Fernando:* La Rebelión Permanente. Las revoluciones sociales en América Latina, *p. 326. Veáse además:* Y la luz se hizo. Declaraciones del comandante Fidel Castro, Primer Ministro del Gobierno Revolucionario, en el juicio contra el ex comandante Hubert Matos, *14 de diciembre de 1959, Cooperativa Obrera de Publicidad, La Habana, Cuba.*



volución, socavar las bases nacientes del alumbramiento guerrillero. A todo ello se suma la guerrilla armada anticastrista en la Sierra de Escambray que, en palabras de Fidel a Szulc, no concluye hasta 1966. Con todo, Szulc estima que ya a fines de 1961 hay en Cuba implantado un determinado control político, subrayando el propio Castro en su discurso del 26 de julio de este año que «ésta es una lucha a vida o muerte que sólo puede terminar con la muerte y la destrucción de la Revolución o de la contrarrevolución»[17].

Esta situación política inédita, fruto de una mecánica militar específica —cuyo acicate ha sido (y es hasta ese momento) la consolidación en el poder de una práctica castrense al servicio de la construcción de un Estado nuevo— va permitiendo el nacimiento de una determinada política ideológica en el país. Incluso comienza a verse justificada para sancionar sin mayores deliberaciones a detractores y críticos que causen confusión dentro de la marcha revolucionaria que emprende Cuba. Esa política también comienza a incidir desde 1960 en la cultura y en el mundo intelectual cubano.

A partir de comentarios de Szulc se puede ver cómo resuelve Castro el conflicto creado entre la Revolución y los intelectuales. Indicando de qué forma se va perdiendo la libertad cultural existente en los primeros momentos de la Revolución, al discriminarse unos determinados criterios artístico-culturales en la producción intelectual cubana, Szulc añade que todo fue decisivo «en la sala de conferencias de la Biblioteca Nacional José Martí, en La Habana, a lo largo de tres sábados sucesivos en junio de 1961»[18].

En estas jornadas se discute el quehacer creativo de los intelectuales cubanos involucrados en el nuevo proceso que vive la isla. Ya creado el Consejo Nacional de la Cultura, y a raíz de una de esas jornadas, se desatan opiniones conflictivas a propósito de una determinada publicación. Szulc dice que las cosas se desencadenaron por

> el disgusto de Fidel Castro y Edith García Buchaca, directora del Consejo y miembro destacada del Partido Comunista, respecto al suplemento literario semanal del periódico *Revolución* que era todavía órgano oficial del Movimiento 26 de julio de Fidel. Publicado los luñes y denominado *Lunes de la Revolución,* se había iniciado en marzo del 59 y era, probablemente, la mejor y más interesante publicación literaria de Latinoamérica. Su problema, sin embargo, quedó definido en su primer editorial, al manifestar que, si bien la revolución había roto «todas las barreras del pasado», el *Lunes* no tiene «una filosofía política concreta, aunque no rechazamos ciertos sistemas (tales como) el materialismo dialéctico, el psicoanálisis y el existencialismo». Por tanto el *Lunes* publicaba lo que sus editores (que eran escritores de talla, la mayoría de los cuales habían vivido en el extranjero durante la época de Batista) consideraban interesante, y cubría toda una gama, desde los diarios de guerra de Raúl Castro y Che Guevara hasta artículos sobre Marx y Lenin (que molestaban a los fidelistas moderados), Trostki y Dijilas (que molestaban a los comunistas), Proust, Chejov, Hemingway y los escritores «beatniks» norteamericanos. Al principio, a nadie parecía importarle, y de vez en cuando Fidel se dejaba caer en la redacción del *Lunes,* bien entrada la noche, para tomar un café con leche. En cierta ocasión llegó acompañado de Jean Paul Sartre y Simone de Beauvoir. Esta era todavía la fase romántica, y Fidel disfrutaba mostrándose como un intelectual bohemio (...) En la Biblioteca Nacional, Castro escuchó pacientemente dos sábados los prolongados debates entre escritores y artistas sobre el significado de la libertad cultural bajo la Revolución, y las sesiones cobraron mayor calor cuando unos pocos escritores deseosos de ganarse el favor de Fidel acusaron, en presencia de éste, a algunos de sus mejores amigos de ser «contrarrevolucionarios». El tercer sábado, 30 de junio, Fidel Castro expuso la ley intelectual y cultural de la Revolución, en uno de sus discursos más importantes, *Palabras a los intelectuales,* que duró dos horas[19].

[17] *Szulc, Tad:* Ob. cit. *p. 642.*

[18] Ibídem, *p. 643.*

[19] Ibídem, *p. 644-45. Cabe aquí señalar las opiniones y consideraciones críticas de F. Castro sobre C. Franqui, director del* Lunes de la Revolución, *confesadas a Miná en el capítulo titulado «Dos historias controvertidas», del libro* Habla Fidel pp. 223-32. *Las situaciones personales y el contexto político resultan ilustrativas para decidir el destino de ciertas iniciativas intelectuales.*





De este discurso reproducimos partes destacadas:

El problema que aquí se ha estado discutiendo y vamos a abordar es el problema de la libertad de los escritores y de los artistas para expresarse. El temor que aquí ha inquietado es si la Revolución va a ahogar esa libertad; es si la Revolución va a sofocar el espíritu creador de los escritores y de los artistas (...) Permítanme decirles en primer lugar que la Revolución defiende la libertad; que la Revolución ha traído al país una suma muy grande de libertades; que la Revolución no puede ser por esencia enemiga de las libertades; que si la preocupación de algunos es que la Revolución vaya a asfixiar su espíritu creador, que esa preocupación es innecesaria, que esa preocupación no tiene razón de ser. ¿Dónde puede estar la razón de ser de esa preocupación? Sólo puede preocuparse verdaderamente por este problema quien no esté seguro de sus convicciones revolucionarias (...) Porque el revolucionario pone algo por encima aún de su propio espíritu creador; pone la Revolución por encima de todo lo demás y el artista más revolucionario sería aquél que estuviera dispuesto hasta a sacrificar su propia vocación artística por la Revolución. (...) Pero aquí habló un escritor católico. Planteó lo que a él le preocupaba y lo dijo con toda claridad. Él preguntó con toda franqueza si dentro de un régimen revolucionario él podía expresarse de acuerdo con esos sentimientos. Lo que a él le preocupaba era saber si podía escribir de acuerdo con esos sentimiento o de acuerdo con esa ideología que no era precisamente la ideología de la Revolución (...) La Revolución tiene que comprender esa realidad y, por tanto, debe actuar de manera que todo ese sector de artistas e intelectuales que no sean genuinamente revolucionarios encuentre dentro de la Revolución un campo donde trabajar y crear (...) Y esto significa que dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada. Contra la Revolución nada, porque la Revolución tiene también sus derechos y el primer derecho de la Revolución es el derecho a existir...[20].

Salvador Bueno, en 1986, interpreta en los siguientes términos el contexto donde son formuladas las *Palabras a los intelectuales.* Dejamos que el texto hable por sí mismo. Sin embargo advertimos parcialidades en su pensamiento. Especialmente cuando son mencionados los «presupuestos conceptuales». En realidad los límites del planteamiento impuesto por Bueno aquí son tan relativos como aquellos que él denuncia en el «liberalismos burgués». Este autor dice:

Los dos años iniciales de la Revolución en los círculos intelectuales, literarios y artísticos se caracterizan por un ambiente de confusión y ambigüedad causado por la misma ambigüedad y confusión existentes en la mente de muchos autores quienes, identificados con la lucha contra la dictadura batistiana, no advertían los presupuestos conceptuales a partir de los cuales debían emprender los senderos de un arte nuevo, de una nueva literatura, acordes con los objetivos revolucionarios. Su identificación con la rebelión victoriosa estaba basada, casi exclusivamente, en motivos éticos: querían que desapareciera la corrupción que prevaleció durante la república neocolonial que se exacerbó en los años de la tiranía junto con la sangrienta represión del movimiento popular que halló su camino más certero en la lucha guerrillera encabezada por Fidel Castro y sus heroicos compañeros. En líneas generales podría decir que la actitud de muchos intelectuales se apoyaba en un liberalismo burgués, sin ir más allá de sus limitaciones. Por eso en algunos creadores se suscitó con inquietante zozobra el problema de la libertad en la creación artística y literaria aprovechado y atizado por aquellos que, en definitiva, se ubicarían contra la Revolución[21].

A continuación señala que tales *Palabras* constituyen «la primera exposición de la política cultural de la Revolución cubana, documento en el que quedó plasmado el amplio espíritu de libertad de creación y expresión que sería norma constante del Gobierno revolucionario»[22].

[20] *Castro, Fidel: «Palabras a los intelectuales». Ediciones del Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1961, pp. 7-8, 10-11.*

[21] *Bueno, Salvador:* Acerca de «Palabras a los Intelectuales». *La Nueva Gaceta (Cuba) número 8 (1986) p. 20.*

[22] *Bueno, Salvador: art. cit.*



Casi treinta años después de esas *Palabras a los intelectuales* y —paradójicamente— a medida que redactamos esta parte de nuestro trabajo, no podemos dejar de reproducir la siguiente información publicada en el periódico *El País* (Madrid) 3 de noviembre de 1989:

> El actor cubano Ramón Veloz Fernández, que representa una obra de teatro en Madrid, pidió ayer asilo político en una comisaría madrileña (...) El actor Veloz, de 42 años, está representando la obra *Pasión Malinche* que trata de la honestidad del artista en el socialismo (...) Ramón Veloz declaró ayer que desde que salió de Cuba tenía intención de pedir asilo político en España porque sentía necesidad de «expresar mis derechos fundamentales y mis ideas políticas...

6

Acabamos estos apuntes con el enfoque político-religioso que hemos mencionado al comienzo.

Frei Betto, teólogo de la liberación brasileña, nos ofrece en *Fidel y la religión* unas extensas conversaciones entre él y Fidel Castro, de mayo de 1985, acerca de preocupaciones político-cristianas de América Latina.

Aunque el líder de la Revolución cubana lamenta no tener una información exacta sobre problemas intraeclesiales latinoamericanos, contribuye en partes de estos diálogos con importantes observaciones teológico-políticas.

La falta de interés del marxismo latinoamericano por el fenómeno de la religión, la importancia de factores religiosos en la cultura popular del continente, la contribución política de cristianos en el proceso chileno de Allende y la consolidación del Frente Sandinista en Nicaragua integrado por cristianos, ateos, agnósticos y marxistas son, entre otros, aspectos importantes reconocidos por Castro en estas conversaciones.

Además de algunos rasgos biográficos de la infancia y la adolescencia de Castro y de aportar algunos antecedentes históricos acerca del origen y desarrollo de la Revolución, en este libro encontramos y deducimos opiniones interesantes para perfilar de un modo original la relación cristianismo-marxismo, problema irritante todavía en ambientes católicos posconciliares de América Latina. Cuestión acentuada quizá con las dos Instrucciones Vaticanas de 1984 y 1986.

Si bien es cierto que en Latinoamérica no han existido los típicos diálogos cristiano-marxistas, formales y académicos, como los de Salzburgo, Lyon o Colonia en los años 60 en Europa, se desprenden de las palabras de Castro a Betto que ese diálogo en cierto modo se ha producido en el terreno de la praxis de la II Conferencia Episcopal de Medellín (1968), según reconocen diversos investigadores eclesiales. Esto ha permitido consolidar experiencias interesantes en el Tercer Mundo y en América Latina (nacimiento de movimientos sacerdotales de izquierda, cristianos por el Socialismo, Iglesia de los pobres, comunidades de base, teología de la liberación), observando los papados de Juan XXIII, Pablo VI y el actual peso social, político y evangélico de las iglesias instaladas en «la periferia».

Todo ello ha incidido para que la discusión teológica propiamente europea, ilustrada, moderna y progresista, acerca de las modalidades de la creencia y la fe en un mundo se-



cular, considere que en América Latina el «diálogo» no se produce entre un ateísmo y un teísmo, sino, más en concreto, entre posturas humanistas o antihumanistas de creyentes, marxistas, agnósticos o ateos ante situaciones reales de opresión y dolor.

Gracias a esta característica filosófico-religiosa importante, en el terreno latinoamericano la «Iglesia de los pobres» integra hoy hombres y mujeres no necesariamente identificados ni con la fe emanada de la Iglesia jerárquica ni con los partidos marxistas tradicionales, creando este proceso expectativas nuevas en aquello que se refiere a la lucha y al derecho de los pobres. En este sentido tiene razón Betto cuando observa que este proceso popular denuncia las ventajas ideológicas que han sacado las clases dominantes una vez instrumentalizadas la Iglesia y la fe cristiana, reconociendo Castro el cambio histórico que hay en el continente acerca de la formulación «la religión es el opio del pueblo».

Sin entrar en especulaciones metafísicas sobre esta formulación —que ha desatado enorme cantidad de literatura teológica y política— late en el fondo de esta cuestión puesta sobre la mesa por Betto en el libro, y que interpela a Fidel, un fundamento epistemológico propio de la teología de la liberación que en cierto modo ha desacreditado el binomio «religión-opio» y que queremos entroncar con Chile. Ese fundamento es el sufrimiento del pueblo pobre y creyente transformado en actitud promotora de cambio y liberación.

Es sabido que el «principio de conocimiento» de la teología de la liberación descansa en esa opresión humana, personal, histórica que interpela a la fe religiosa. En cuanto «momento» previo al lenguaje de los dogmas formulado para conocer a Dios, esta teología percibe que en esa práctica que inspira (resolver) ese dolor ya existe una respuesta a Dios, de carácter liberadora. Por esto Gutiérrez ha afirmado que la teología es «acto segundo». Pues lo primero es el compromiso de justicia y caridad.

En este sentido el sufrimiento físico, social, espiritual y colectivo que se vive en Chile durante estos años tiene implicaciones para la teología. No sólo en la teología, entendida aquí de un modo general, como una inteligencia que produce un quehacer teórico-pastoral propio de la Iglesia, sino en la teología entendida (también) como un «sentido» que el sujeto creyente puede demandar en su vida intentando asumir las «cuestiones últimas» —incorporando en ellas el dato «Dios» en cuanto dador de sentido a la historia— a raíz del dolor y la injusticia que experimentamos en el mundo. Es decir, concebir por la fe la actuación victoriosa de Dios sobre la muerte, en palabras de Comas[23]. Y que no quede la teología reducida sólo a un «anhelo», a una «nostalgia de que el asesino no pueda triunfar sobre la víctima inocente», según opiniones de Horkheimer[24].

En este sentido, las sugerencias que han ofrecido los teólogos Metz y Rubenstein formulando una «teología después de Auschiwitz» en cierto modo pueden ser paradigma de lo que ofrece Chile después de «Tres Alamos», el Estadio Nacional, Chacabuco, «Tejas Verdes», el Estadio Chile (recintos carcelarios tristemente célebres). Sobre todo si nos detenemos en hacernos cargo de la densidad humana del sufrimiento vivido en ese determinado cautiverio chileno, subrayando la importancia del «recuerdo» de todo ello hoy en cuanto «solidaridad hacia atrás», pues es denuncia a la «historia de los vencedores» (Metz). Todo ello contribuye para que un determinado pensamiento religioso formule una «teología desde el reverso de la historia», según planteamientos de Gutiérrez[25].

Es ya sabido que el discurso teológico-cristiano conservador se limita a tratar la temá-

[23] *Comas, Carlos:* Mito y fe cristiana. *Instituto Científico Interdisciplinar. Barcelona, 1983, p. 19.*

[24] *H. Marcuse, K. Popper, M. Horkheimer:* A la búsqueda del sentido, *Sígueme, Salamanca, 1976, p. 106.*

[25] Cf. *Gutiérrez, Gustavo:* Hablar de Dios desde el sufrimiento del inocente, *Sígueme, Salamanca, 1986; Metz, Johann B:* La fe, en la historia y la sociedad *(especialmente «La historia del sufrimiento como historia de la culpa» y la «Historia del sufrimiento como historia de los vencidos y la ideología emancipadora del progreso»), Cristiandad, Madrid, 1979; Rubenstein, R. After Auschwitz, New York, 1966; Sölle, Dorothee:* Sufrimiento, Sígueme, *Salamanca 1978; González de Cardedal:* Dios en la historia. El holocausto como lugar y problema teológico en el judaísmo. *Salmanticensis 30 (1983) pp. 191-224.*



tica relativa al sufrimiento y al dolor humano de un modo generalmente conformista. La espiritualización del sufrimiento y del dolor, fruto en la Iglesia de una determinada comprensión cristológica, formulada en la enseñanza, en la catequesis y en la fe, ha terminado por sepultar los naturales y legítimos impulsos «rebeldes» del creyente ante situaciones histórico-sociales que causan dolor y sufrimiento. Frecuentemente la Iglesia, también la chilena, ha expresado lenguajes consoladores y resignados a raíz de experiencias-límites como, por ejemplo, la desaparición, la tortura y el exilio, intentando hacer comprender al Pueblo de Dios que esos hechos son productos desviados del «mal uso de la libertad humana» y propios del «pecado estructural» existente en sistemas sociopolíticos de América Latina. Especialmente regímenes inspirados por la doctrina de la seguridad nacional.

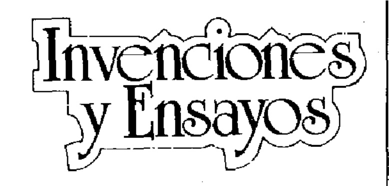
Es frecuente entonces en este sentido y en este contexto que brote del lenguaje eclesiástico una insistencia sobre las cuestiones relativas a la «reconciliación» y al «perdón», en cuanto discursos «tranquilizadores» dentro de situaciones de convulsión y crisis como en cierto modo es la postura del arzobispo de Santiago de Chile, Monseñor Fresno[26]. Sobre todo cuando este vocabulario, derivado de posturas clericales concretas, evita hacerse cargo de una política eclesial liberadora eficaz, fruto de un encuentro real y evidente con el dolor y el sufrimiento del pueblo pobre. Incluso estas posturas llegan a veces a criticar a sectores cristianos comprometidos y preocupados por la justicia y el derecho del desaparecido, fusilado o torturado[27].

[26] *Paulsen, Fernando: «Reconciliación ¿Sin liberación?»* Análisis Internacional, *Santiago, 1983, 2, pp. 4-7; J. Aldunate, F. Castillo, S. Silva:* Los derechos humanos y la Iglesia chilena, *Eco, Santiago, 1984, pp. 364-70.*

[27] *A modo de ejemplo cabe aquí ilustrar esta cuestión gracias a un editorial de la revista católica chilena* Mensaje, *titulado «Diez años después. Lecciones y desafíos» (*Mensaje *n.º 332, 1983, pp. 453-56), donde entre otras cosas, el futuro chileno, a partir de 1983 —según* Mensaje— *puede ser esperanzador si entre los chilenos se da la «reconciliación nacional» apelando, la revista, al «perdón»: «Invitar a todos a la participación abrirá necesariamente las compuertas de las demandas y, entre ellas, de la demanda reprimida de la justicia. ¿Cómo se podrá superar el rencor acumulado por tanta violencia ejercida impunemente? Apelar al perdón será en muchos casos un llamado al heroísmo. Pero es indispensable hacerlo. La justicia tendrá que esclarecer muchos hechos, pero la reconciliación nacional será una condición "sine qua non" para renacer como país, para recuperar la dignidad —del ofendido y del ofensor— y restablecer el diálogo nacional que nos salvará. Tendremos que aprender a perdonar al que ha ofendido, como Dios nos perdonará a nosotros. Y respirar nuevamente. Y recuperar el camino de la esperanza».*

Crítica y molesta resulta esta perspectiva moral para el jesuita chileno José Aldunate, quien en el siguiente número de la revista, en la sección «Cartas», escribe: «Condiciones del perdón: en el último editorial de Mensaje *se habla de la necesidad del perdón para que podamos renacer como país. Estoy muy de acuerdo. Pero creo que debemos afirmar con la misma fuerza que el perdón no puede ser sustituto de la justicia (...) Pongamos el caso de los desaparecidos. Deben esclarecerse los hechos. Y no sólo esto: deben también sancionarse los delitos. Luego habrá lugar a que actúe el perdón y elimine todo odio (...) no hemos obtenido nada con perdonar al torturador si no le cambiamos efectivamente, si no lo volvemos nuevamente humano. Y sólo se volverá humano si conoce y reconoce la enormidad de su delito. Y para esto es normalmente necesario el justo castigo (...) En cierta literatura eclesiástica se habla demasiado pronto de "reconciliación". Parece que se quisiera que carcelero y víctima se dieran la mano a través de los barrotes de la prisión. Esta literatura descarnada no sabe leer la realidad. Ve dos hombres, pero no ve la situación de injusticia que los separa. La moral siempre ha dicho que sin reparación no hay perdón...»*

Argumentación interesante que recibe la siguiente respuesta de Mensaje *en este mismo número, a continuación de la carta de Aldunate (veáse también aquí la cabida que da* Mensaje *al artículo de P. Ortúzar, «La experiencia del perdón», y una carta en la misma revista (diciembre, 1983, que subraya la «reconciliación» en Chile, recogiendo el enfoque de Ortúzar). Dice* Mensaje *a Aldunate: «Efectivamente, el perdón no reemplaza la justicia. Sólo condena una*



La desproporción existente entre las experiencias dolorosas vividas en Chile con el discurso teológico cristiano formulado en el país es notoria a lo largo y ancho de la nación chilena. Especialmente si tenemos en cuenta que el dolor sufrido por gran parte de la población en Chile no se ha resuelto en la «cifra» Dios. Por el acentuado carácter secularizado de la sociedad chilena y porque el lenguaje eclesiástico en el país es en cierto modo supletorio, considerando la ausencia de un lenguaje público específicamente político (hasta ahora).

El «silencio» de Dios en Chile impide concretar el sentido trascendente de determinadas experiencias humanas (muerte, exilio, desaparición, torturas) quedando ellas instaladas en la mundanidad y lo finito. Salvo —quizá— si este dolor colectivo chileno es resuelto, como se refleja cada día en el discurso de los actores sociales del país, por una memoria histórica que anticipa y garantiza hoy que el sentido de ese tremendo sufrimiento será justificado una vez conseguido el éxito democrático contra la dictadura.

De aquí, entonces, en parte, la importancia de una teología del «cautiverio y de la liberación» promovida por Leonardo Boff, que intenta rescatar el dolor de los «justos» intentando dar un sentido al sufrimiento de los «vencidos» en la historia. J. B. Metz, en un contexto europeo, también recoge con interés el dolor existente en la historia del sufrimiento humano, reivindicando el papel de las víctimas y la «memoria de los muertos».

Las desesperanzas, las angustias y el fracaso humano, muchas veces evidente de un modo colectivo en América Latina, desplazan del mundo la «gloriosa» presencia de Dios en la historia. Sobre todo cuando es «vaciado» por el pensamiento contemporáneo, ilustrado y escéptico, con influjos en la teología actual, el carácter liberador de las experiencias creyentes del Siervo de Yahvé y de la Cruz de Cristo, densos paradigmas de comprensión del sufrimiento para el hombre religioso de hoy.

El dolor que empuja al pueblo creyente a transformar situaciones injustas en Chile («ese suspiro de la criatura oprimida que protesta contra la miseria real») contrasta con los intereses de una religión y fe que emanan opio, afirma Betto. El amor como exigencia cristiana se concreta, según palabras de F. Castro a Betto, en la solidaridad, en la fraternidad y en la justicia logradas en ambientes de opresión a medida que es criticada toda dependencia, añade la teología de la liberación. En este proceso, en último término, adquiere sentido la presencia de Dios entre los hombres. Especialmente si tenemos en cuenta las formulaciones teológicas de Gutiérrez, que señalan que hacemos el Reino a través de liberaciones históricas (aunque Dios no se agota en ellas).

sanción reconocida y justa. También es verdad que no se pueden condenar todos los delitos. Se establecería un precedente peligroso. Pero ante la magnitud de los delitos y en el afán de escapar a la vorágine de castigos y más penas, se puede considerar cristianamente —una vez reconocida la culpa— cierto perdón, para encaminarnos a una reconciliación más humana. La extrema justicia es peligrosa...» (?) Este interrogante es nuestro.

Pero no sólo para la fe creyente este proceso teológico latinoamericano es algo destacado. También el agnóstico y el pensamiento ateo, en la medida en que ese sufrimiento interpela religiosamente a los pobres sometiendo a crítica el clásico consuelo de una vida ultraterrena, observan en esta cuestión signos de liberación. En este sentido tienen una tonalidad nueva para el marxismo estas palabras de Castro:

> En mi opinión, la religión desde el punto de vista político, por sí misma no es opio ni remedio milagroso. Puede ser un opio o un maravilloso remedio milagroso. Puede ser un opio o un maravilloso remedio en la medida en que se utilice o se aplique para defender a los opresores o explotadores, o a los oprimidos y a los explotados, en dependencia de la forma en que se aborden los problemas políticos, sociales o materiales del ser huma-



no, que independientemente de teología o creencia religiosa, nace y tiene que vivir en este mundo. Desde un punto de vista estrictamente político pienso incluso que se puede ser marxista sin dejar de ser cristiano y trabajar unido con el comunista marxista para transformar el mundo[28].

Y tienen tal tono no sólo porque esta cuestión presupone una señal peculiar de relación teológico-política en América Latina, sino también porque la teología de la liberación se enriquece con la contribución del humanismo marxista que emerge del continente una vez revisadas formulaciones ateístas, como sugiere Sergio Vuscovic[29].

Que sectores católicos en Chile consideren hoy esta cuestión una reducción espiritual, religiosa, ética o teológica frente a lo que debe ser el «auténtico» compromiso cristiano y la «verdadera» teología de la liberación promovida por ellos, es algo que responde a una postura ideológica carente de sentido si observamos la renovada alianza de colectivos políticos de creyentes y no creyentes frente al antihumanismo del régimen militar.

El mismo quizá que ha deseado durante años cultivar la religión como opio del pueblo.

Mario Boero

Bibliografía

ALCÁNTARA, MANUEL: *¿Hay horizonte para la revolución en el sur? El caso latinoamericano.* Acontecimiento (Madrid) 14 (1989) pp. 29-38.

AMIGO, SERGIO: *Algunas premisas metodológicas para el análisis marxista de la religión en Latinoamérica.* Institute for the New Chile. Rotterdam, Holanda, s/f. pp. 23-32.

BOERO, MARIO: *Carácter y sentido utópico del exilio chileno.* Pensamiento Socialista (Madrid) 30 (1983) pp. 27-32.

BOERO, MARIO: *Materiales sobre la transformación de la teología contemporánea. La teología de la liberación en América Latina.* Estudios Franciscanos (Barcelona) 394-95 (1989) pp. 1-73.

BOFF, LEONARDO: *Teología del cautiverio y de la liberación,* Ed. Paulinas, Madrid, 1978.

BONISH, SIEGRED: *Investigación de la línea «hermenéutica» del pensamiento filosófico burgués.* Islas (Cuba) 80 (1985) pp. 35-49.

CASTRO, FIDEL: Fidel Castro y la revolución cubana, Era, México, 1975.

GIRARDI, G.: *Marxismo, teología de la liberación e «Iglesia popular» en la lucha ideológica actual.* Cristianismo y Sociedad (México) 100 (1989) pp. 19-42.

GUTIÉRREZ, GUSTAVO: *Teología de la liberación,* Sígueme, Salamanca, 1977.

MANZANERA, MIGUEL: *Liberación y democracia en América Latina.* Estudios Eclesiásticos (Madrid) 248-49 (1989).

MARTÍNEZ, HEREDIA, F.: *Cristianismo y liberación. ¿Revolución en el cristianismo? Un estudio cubano de la teología de la liberación, de sus condicionamientos y su situación actual.* Revista Latinoamericana de Teología (San Salvador) 11 (1987) pp. 129-64.

ROMANO, VICENTE: *Cuba en el corazón,* Anthropos, Barcelona, 1989.

SÁDABA, JAVIER: *¿Es posible una política sin teología?* Leviatán (Madrid) 4 (1981) pp. 75-85.

CONDE, ALFREDO: *Una conversación en La Habana.* El País-Aguilar, 1989.

[28] *Betto, Frei:* ob. cit., *p. 333.*

[29] *Vuscovic, Sergio: La religión «opio del pueblo» y «protesta contra la miseria real».* Araucaria de Chile, 18 (1982) p. 79-82. *Véanse también las opiniones peculiares de G. Bueno:* Cuestiones Cuodlibetales sobre Dios y la religión, *Mondadori, Madrid, 1989, pp. 347-53 («Motivos por los cuales la teología de la liberación puede interesar a la filosofía materialista de la religión») y pp. 364-376 («La liberación política como concepto teológico»; «La teología de la liberación como ucronía filantrópica»).*



Fernando Pessoa visto por João Abel Manla (1920).



Pessoa, posmoderno

Previos

Conviene aclarar, de comienzo, un par de términos. Cuando digo *Pessoa* no estoy mentando, obviamente, a un «autor» en el sentido clásico del término: un sujeto individual terso, único, constante a lo largo de una «obra», que la administra como su propietario y lector privilegiado. Me refiero, en cambio, a un «espacio pessoano» en que Fernando Pessoa, sujeto cívico portugués que vivió en un cuerpo más o menos estable entre 1888 y 1935, actúa como lo que dice: como una *pessoa*, una persona: una máscara. Ésta denuncia un lugar y, a la vez, lo oculta para protegerlo y obligar al curioso a superarla para entrar en el lugar mismo. Allí habitan numerosos sujetos, heterónimos, que aguardan y acechan al lector anónimo para incluirlo en el espacio pessoano y dotarlo de una denominación igualmente heterónima. El ejemplo más gráfico de esta maniobra está en los traductores de dichos textos. Ángel Crespo, por ejemplo, es un heterónimo del espacio pessoano y, de vuelta, le añade un heterónimo más: el *P.* de sus notas al pie.

Otra aclaración indispensable, aunque vertiginosa, atañe al concepto de posmodernidad. Lo doy como equivalente de lo comoderno o, por mejor decir *trasmoderno.* No lo que viene después de lo moderno, sino aquello que acompaña a la modernidad como su contrafaz, su oponente dialéctico y, por fin, su complemento conceptual. Algo que un alemán podría denominar lo *Nachmoderne,* o sea aquello que se alcanza atravesando lo moderno, que es su obstáculo dialéctico y, al tiempo, su condición de vida.

En este orden, posmoderno es ya Montaigne, el cual, en plena constitución del discurso moderno (coherente, pleno, sistemático, con aspiraciones de universal, derramado sobre la historia desde el pasado hacia el futuro) propone su contrafigura: un discurso fragmentario, intermitente, discontinuo, en que el fragmento es un universo sin proyecciones universales, un discurso que admite sus propias e íntimas vacuidades e intervalos.

Otras insistencias permiten rescatar una continuidad (valga la paradoja) de esta mentalidad trasmoderna: Pascal, el conflicto entre un lenguaje matemático que se autonomiza a mediados del XVII y el lenguaje con voluntad de dominio universal, la aparición de los próceres barrocos (Shakespeare, Cervantes, Defoe) que señalan la impertinencia del



hombre en el mundo histórico, el romanticismo (intento de una lógica del infinito, que hace de todo discurso algo no coextensivo del mundo y, por lo mismo, algo necesariamente fragmentario) y, en la segunda mitad del XIX, la inversión cualitativa y la imposición del discurso trasmoderno como dominante: simbolismo en poesía y lingüística, psicoanálisis, teoría de los *quanta* en física, filosofía de la pura actualidad instantánea (Bergson, Gentile), lógica del intervalo (Valéry), etcétera.

Obviamente, no quiebra la noción de modernidad como el hecho fatal de que todo hombre, de algún variable modo, pertenece al mundo histórico en que vive, siendo contemporáneo de sí mismo. Lo que quiebra es la noción del *deber ser moderno* (el *il faut être absolument moderne* de Rimbaud), iniciándose la filosofía de lo intempestivo, de lo desfasado en el tiempo (Nietzsche) y el privilegio otorgado al porvenir por los futuristas.

No hay que confundir, de otra parte, trasmoderno con antimoderno. En efecto, a veces se ha razonado, con justeza (por ejemplo, en *Los hijos del limo* de Octavio Paz) que la poesía moderna se ha hecho en contra, paradójicamente, de los ideales de la modernidad, recogiendo una herencia ancestral de tipo gnóstico, en que se codean los neoplatónicos, los cabalistas, los esoteristas del barroco y los ocultistas de la moderna teosofía. Frente al progreso, la insistencia; frente a lo manifiesto y razonable, lo oculto y oscuro. Esto también aparece en Pessoa, pero no constituye el objeto de las presentes páginas.

Rasgos trasmodernos

Lo definitorio de la trasmodernidad, la lógica de lo discontinuo, aparece descrito en este párrafo (Alvaro de Campos en *Athena*, 1924, LA, 255):

> ...la integración se manifiesta como *cohesión*, la desintegración como *quebrantabilidad*, esto es, tendencia a que, por causas (en este nivel) macroscópicamente externas casi todas —perpetuamente operantes, además, en mayor o menor grado— el cuerpo se escinda, se quiebre, deje de ser el cuerpo que es. En el llamado mundo orgánico se mantienen, variando de nombre, porque también la forma de manifestación, estas dos fuerzas.

¿Cómo es pensable un mundo sin cohesión? Una actitud radical exigiría para cada fragmento instantáneo una lógica y un lenguaje propios. No es la salida pessoana, claro está. Entre fragmento y fragmento hay un elemento de relativa estabilidad, que es el lenguaje. Digo relativa porque el lenguaje tampoco vive un un espacio inmarcesible de identidad, sino que se da, operante, por la intervención del lector: «El único prefacio de una obra es el cerebro de quien la lee» (Alvaro de Campos en RD, 205). Diríamos que un mismo texto se «parece» a sí mismo en dos lecturas distintas y que el lenguaje que da cuenta de ambas lecturas también se «parece» a sí mismo. En este parecido, que no identidad, hay un elemento de relativa y móvil fijeza que evita la dislocación irracional del discurso. Éste no tiene racionalidad, sino que la busca e intenta constituirla en un ejercicio infinito.

El discurso trasmoderno no intenta dar cuenta de una realidad en que los límites y el sentido, como datos, señalarían el éxito de una empresa hermenéutica. Es un discurso, por el contrario, que opera con una lógica de lo ficticio acerca de un mundo sin esencia



al cual responde un decir también inesencial. ¿Cuál es el objeto del discurso que proclama ambas carencias? He allí el mayor desafío pessoano, el de las palabras en libertad. Es un conocimiento que trabaja expresando sentimientos no experimentados, con un talante insincero, haciendo de lo ficticio un saber y convirtiendo estos artificios en magisterio para la vida, en oposición al discurso de la «experiencia vivida» de la modernidad. El arte crea (no como la ciencia, que descifra) en el espacio en que la historia no puede hacer nada, en los agujeros y silencios del devenir. Y estos ecos del vacío enseñan al hombre a vivir.

El discurso se erige, así, como única garantía contra la disolución, único objeto que el propio discurso respeta en su desmontaje aniquilador. El hombre que atraviesa las sucesivas experiencias de lectura es un iniciado involuntario, alguien que, sin saberlo, adquiere el saber que pavimenta el camino de perfección, hasta que, cualquier día, se encuentra conversando con los ángeles. ¿Lo has hecho ya tú, lector?

Un mundo intrascendente

El mundo pessoano es un mundo sin Dios, más aún, sin instancia trascendente y sin sucedáneos de dicha instancia. Mundo de radical extrañeza para el Hijo, abandonado por un Padre que parece no existir. El hombre se margina de todo aquello a lo que pertenece y el tiempo, desasosegado, nada tiene que ver con la espera de algo. Sólo se espera la muerte en una suerte de vivienda provisoria que afecta la apariencia de una posada. La vida, según la adjetiva Bernardo Soares, es «monótona y necesaria, dirigente y desconocida».

No sé que sentido tiene este viaje que he sido forzado a hacer, entre una noche y otra noche, en compañía del universo entero (LD, 278).

Este mundo extraño y desasistido de todo reaseguro esencial, al carecer de trascendencia, es el único mundo con que cuenta el hombre. De ahí lo legítimo de la pregunta de Soares: «¿Qué está haciendo aquí todo esto?» Pregunta, ni qué decir tiene, definitoriamente religiosa, ya que interroga por la *ultimidad*: «¿Por qué existe todo lo que existe?»

Un comienzo de respuesta es el acto de escribir. Se proclama que, en medio del mundo ancho y ajeno, hay una patria: la lengua portuguesa (o la inglesa). Pero, claro es, existen otras lenguas, equivalentes y distantes, que son patrias bárbaras, patrias extranjeras. Y existe la inconclusa o semiderruida torre de Babel, carente del diccionario de los diccionarios y, a veces, visitada por un bibliotecario ciego que se define como «un argentino extraviado en la metafísica».

Es decir: en un mundo radicalmente profanizado, el hombre puede reformularse las primarias interrogantes de la religión (no de ésta o aquélla, sino de todas).

Si la verdad existe, es inaccesible: es como si no existiera. No hay solución a los problemas ni preguntas con respuestas. En saber formular «bien» estas imposibilidades radica la mínima lógica ficcional del discurso. Ahora bien: para poder pensar, hay que distinguir, y toda lógica se basa en una distinción elemental, que pone fuera del juego a uno de los términos de comparación, sacralizándolo. En Pessoa es sagrada la mera existencia



de cualquier ente: el *Dasein*, el mero estar ahí de cualquier cosa, que ni siquiera podemos aún llamar ser, pues el Ser viene a ser una cosa más entre las cosas.

Podríamos decir que hay un sagrado pessoano de lo inmanente, cuya actitud típica es no ver en la cosa más que la cosa misma, enamorándose de ella como de un fetiche óntico. Verla desde dentro, buscar su otredad dentro y no fuera de ella. Aumentar el contacto íntimo con cada cosa, único camino (¿todavía spenceriano?) de la evolución. Toda contradicción se resuelve momentáneamente en cada contacto con cada cosa, como las contradicciones del discurso se resuelven en la síntesis fugaz de la lectura.

Esta actitud puede definirse como *panenteísmo*, adoración de las cosas por las cosas, no del ser que anida en ellas y del cual son manifestaciones, como ocurriría en el puro panteísmo. Esta filosofía aparece en ciertos neoplatónicos del Renacimiento, en cuya tradición hermética se inscribe el espacio pessoano.

Tales caminos alejan de toda consideración acerca del Universo. Éste es una unidad designable por naturaleza, pero no un objeto de la experiencia. Es, en tal sentido, metafísico. Un concepto con un referente meramente conjetural. Del percibir y del razonar no resulta el Universo, ni tampoco es su presupuesto lógico, su garantía de coherencia, indeseable. Surge, por el contrario, una pluralidad de mundos, que permite pensar, spinocianamente, en otras pluralidades posibles, y así hasta el infinito.

La irreal realidad

Para el hombre de la modernidad, la realidad es un dato, eventualmente un sistema de datos, que el sujeto explora o sobre el cual proyecta e instala su acción, constituyéndola y modificándola. Para el trasmodernismo, la realidad no es del orden de lo real (esa exterioridad inexorable que nos viene dada) sino del orden de lo imaginario, es decir de todas las ausencias, carencias y vacíos que puntúan y «agujerean» el continuo de lo «real». Es un estado mental para el que la mejor respuesta de conducta es la contemplación. Lo que parece fútil al hombre de acción, que intenta influir sobre el curso del mundo exterior, alterar las cosas, transponer los entes, dirigir a las gentes, etc., es lo más útil para el hombre trasmoderno, lo más acorde con un mundo en que todo lo dado es ficto, por ausencia de toda garantía esencial o veritativa.

El hombre de acción es feliz cuando actúa y no siente, al revés que el modelo pessoano de conducta. Para éste, son contravalores y cosas despreciables tanto el trabajo como la lucha, la esperanza como la confianza. Si se quiere, su panoplia de fines es aristocrática, frente a lo plebeyo de una vida activa, vinculada con la civilización del capitalismo. Sólo que la nobleza a la que se adscribe no es la de la sangre, sino la del arte (una forma de la artesanía, de última).

La realidad de lo ausente torna ilusorio al mundo. Todo libro que intente dar cuenta de él será inorgánico (el baúl de papeles póstumos dejado por Pessoa), intempestivo y disperso, lo opuesto a la *Opera* del humanista, que pretende inventariar el universo empírico, con sus legalidades y también con sus monstruosidades, sus *naturalia* y sus *mirabilia*.

El autor se dispersa en heterónimos y hasta podemos detectar cierta retórica y cierta estética del fragmentarismo que aparece en los repetidos gestos: palabras oscuras, puntos suspensivos, manchas, desgarros, rupturas inesperadas, etcétera.



Esta alteración en la calidad del discurso también alcanza al texto de los textos, la historia. Ella no está sujeta ni por la palabra definitiva y original, el verbo revelado que era en el principio, ni por un supuesto ajuste entre el decir y los «hechos reales». La historia es un comentario intertextual, un discurso que comenta a otro, que a su vez es comentario de otro y así sucesivamente hacia un infinito sin hitos privilegiados. «Un consenso confuso de testimonios distraídos» (LD, 362).

En esta espiral aparecen ciertas recurrencias numéricas, que dan al conjunto de la historia cierta armonía o cierta insistente regularidad, como las estructuras triádicas que invocan, numerológicamente, a la perfección: Platón, San Pablo, Jacob Böhme, la pansofía barroca, Goethe, Hegel, reiteran una suerte de «ley eterna del triple movimiento», que da regularidad al incesante vaivén de la historia.

No deja de haber, en sede pessoana, algún resto del evolucionismo progresista del XIX, acaso parte de la educación inglesa de Pessoa. Alvaro de Campos le reprocha su manía de probar y demostrar y le recomienda «no tener razón». Si bien la poesía, verdad viva, por ejemplo, no progresa, sí lo hacen las formas poéticas. Y hasta hay una fórmula:

> Se designa por progreso la adquisición de una cosa que es una ventaja social mediante la pérdida de otra que también era una ventaja social. (Pessoa: prólogo a *Acrónios* de Luis Pedro, 1932).

No somos más poetas que Homero, pero escribimos mejor que él. No somos mejores poetas, aunque escribamos mejor.

Glosas al silencio

El universo del discurso trasmoderno es un bloque agujereado, con una carencia central que permanece hueca y le impide cerrarse como sistema, ya que no se instalan allí la realidad real ni la luz sobrenatural de la revelación. Todo libro es un comentario del libro que no existe y que, cuando es puntualmente invocado, resulta apócrifo. Esto tiñe de apocrifia a todo decir, especialmente al invocarse el nombre del autor. Superfluo parece recordar al lector la existencia de Jorge Luis Borges, otro maestro de lo trasmoderno.

Si todo libro es, en este sentido, imposible, resulta impertinente cualquier intento de perfección formal, de forma pulida y acabada, etcétera. Un heterónimo comenta o discute a otro, pero el autor jamás aparece para distinguir lo auténtico de lo falso. De algún modo, el discurso pessoano es un largo *etcétera*. Una escritura helicoide, susurro o grito proferido en ese hueco central, que vive de sus ecos, de sus equívocos.

Decadencia

Antonio Mora, siguiendo, como tantos habitantes del espacio pessoano, a Nietzsche, proclama una moral de la decadencia, entendida como ética del saber: consiste en no adaptarse al mundo dado por medio de la indiferencia. Decaer, en alemán, es *unter-gehen*, al-



go así como «ir hacia abajo», lo cual no es exactamenmte caer, desplomarse de lo superior a lo inferior. Ir hacia las profundidades, hacia lo que está abajo y sostiene, sustenta, cimenta o hace como si lo hiciera. De ahí que la decadencia, el *Untergang*, sea un aparato del saber, una variante de aquellos viajes instructivos (el de Dante, sin ir más lejos) que llevaban al infierno.

Cabe insistir en estos matices, como lo hacen los heterónimos, en esta época de ligero y atolondrado decadentismo, tan parecida a la anterior a Pessoa, tiempo de Oscar Wilde y Walter Pater, vuelta escenográfica y barullera al mundo clásico de la decadencia en que se confundía la simbólica del «ir hacia abajo» con el mobiliario y el vestuario de un óleo de Alma Thadema. La decadencia no puede ser una moda ni una institución, sino una constante epistemológica. No consiste en disfrazarse de cortesano bizantino para la verbena de la imagen, sino, por el contrario, en desnudarse y examinar minuciosamente las propias honduras infernales.

Identidad

El discurso desujetado por la ausencia de verdad y de trascendencia, se mueve en direcciones plurales, admitiendo no sólo una diversidad de sujetos como centros de imputación del discurso mismo, sino también una diversidad de sujetos en cuanto variedad de decires. El quién y el qué de lo dicho se disparan en todas direcciones.

Si somos algo, somos «la nada luminosa que canta», es decir: un discurso articulado en canto, musicalizado, y que se ilumina como forma de saber, todo él sujeto desujetado en el doble sentido antes dicho:

> Puedo imaginarlo todo, porque no soy nada. Si fuese algo, no podría imaginar. El ayudante de contabilidad puede imaginarse emperador romano; el rey de Inglaterra está privado de ser, en sueños, otro rey distinto del que es. Su realidad no le deja sentir (LD, 70).

La figura de la vida como fuga (en sentido físico y musical, como variedad de temas que se persiguen y se armonizan) que reitera Soares, puede leerse también como huida de la identidad, descolocamiento constante respecto a un rol, a un lugar fijo y determinado en la mirada de los otros. Se huye de sí mismo, en tanto éste es siempre el mismo. Se huye de lo propio y lo amado.

Es de rigor recordar, aquí, la dialéctica negativa de Adorno, que rechaza toda la filosofía clásica de la identidad y del ser como represiva, en tanto constituye un sujeto, es decir que sujeta, ata, somete. Por contra, Adorno, trasmoderno él también, propone pensar contra toda sistemática, primar la contradicción sobre la unidad del ser, denunciar la totalidad hegeliana como verdad (o sea, como falsedad). La identidad ha de serlo de lo no-idéntico, negatividad constante e infinita: negación de la negación, radical extrañeza de la esencia en la conciencia, rechazo de la resignación ante la unidad, proclamada imposibilidad de cualquier conciliación.

También puede asociarse esta lógica con un tipo de discurso radicalmente laico, cuyo contenido de verdad es mero supuesto, y que entronca con la tradición de la filosofía libe-



ral. Pessoa ha recordado expresamente su formación británica en este sentido, pero, más allá de toda declaración doctrinaria, siempre impune de veritatismo, vale señalar que, por el espacio pessoano, con o sin heterónimos, pasa una variedad de discursos que realiza el apotegma borgiano de que todo hombre ha de ser capaz de pensar todas las ideas. Defensa de la dignidad del hombre y de la libertad del espíritu, es decir humanitarismo universalista, pero también nacionalismo regeneracionista de tipo sebastianista, y también futurismo marinettiano (el manifiesto de *Ultimátum*), en cuyo elogio del futuro técnico, sus diatribas contra la política democrática y su europeísmo militante e imperial, cabe leer un anticipo del cercano fascismo (estamos en 1917). «Soy, aparte de eso, y hasta en contradicción con eso, otras muchas cosas» (RD, 214).

Vuelven los dioses

Lo que caracteriza las civilizaciones es su religiosidad, fenómeno que surge de los hondones humanos y que no pueden manejar las élites, ni para imponerlo, ni para erradicarlo, según se advierte en nuestra época.

La propuesta pessoana de un neopaganismo (aparte de su obvio sesgo nietzscheano) es un reclamo histórico: se trata de reivindicar una cierta religiosidad heterodoxa, marginada por los cleros organizados, notoriamente los cleros monoteístas semíticos, cuyo Dios es el modelo de la totalidad sujetadora. Esoterismo de la tradición aristocrática judaica (secta rosacruz), eliminando del sistema el humanitarismo cristiano (para una recuperación de lo radical humano, de nuevo Nietzsche), la Gnosis como saber que narra y no explica, hasta las fantasías teosóficas de la señora Blavatzky, que Pessoa tradujo al portugués. Si revelar es destruir, si hay cosas que deben permanecer cubiertas para conservar su eficacia cognoscitiva, entonces hay un grado de sacralidad (variable, convencional, libre) que el discurso ha de conservar. Cristo, tan poco merecedor de la devoción pessoana, aparece como esa sagrada imposibilidad del discurso, que es su fuerza animal, el fondo inasible del lenguaje que permite significar y resignificar constantemente, conservar viva e inestable la palabra.

En esto, y siguiendo por enésima vez a Nietzsche y anticipando las críticas de Adorno-Horkheimer, Pessoa se muestra un heredero crítico y ambiguo de la Ilustración. Recordemos el afán nietzscheano de fundar un nuevo Iluminismo. En él hay, a la vez, el reconocimiento de que una tarea de radical profanización del mundo es, en definitiva, inoperante y, de otra parte, que la *koyné* religiosa de la humanidad no pasa por ninguna revelación ni privilegia ningún credo, sino que recoge un aspecto fundante de la condición humana que se dispersa en una multitud de discursos, todos válidos e inconvincentes. Erasmo y el irenismo vienen diciéndolo hace siglos y, no por casualidad, el sabio de Rotterdam lo hace basado en el culto de las *bonae litterae* clásicas antes que del Evangelio.

Hay cierto determinismo que nos hace aceptar como propio un mundo ajeno, cuyo origen y meta se nos escapan, como si fueran misteriosos. No están en nosotros mismos, sino en una infinita lejanía y, sobre ella, se monta la sobredeterminación ilusoria de la libertad, que hace posible la vida.

Se trata de investigar algo vago e indefinido, el común patrimonio religioso de los hombres, y por allí circula también la física del indeterminismo, que huye de las precisiones legales positivistas. En esto, el poeta tiene un papel privilegiado, ya que su lenguaje actúa como un demiurgo, un intermediario entre el destino abstracto que es la instancia suprema, la humanidad superior o divina (para la cual lo real es ilusorio) y la humanidad inferior o propiamente humana (para la cual lo real es real).

El artista, que protagoniza esta recuperación religiosa ecuménica, tiene una tarea en necesario conflicto con los cleros, que Pessoa grafica cuando denuncia, en la Iglesia Católica, una forma enmascarada del Imperio Romano. Frente a la religión organizada, que socializa al arte, éste ha de mantenerse asocial (como el deseo, digamos de paso). Frente a la alegría cristiana del pecado original redimido por el sacrificio del Hijo, la tristeza trágica del neopaganismo, que acepta la vida como tal, empecinada y opaca hasta el misterio. Es una suerte de religión atea, que admite a Dios en todos los entes, menos en el interior del hombre, en una especie de emanacionismo o panenteísmo que apela a varias heterodoxias cristianas. Es, a mayor abundamiento, una religiosidad libertaria, sin jerarquías, y en la cual el poeta, a pesar de su rol eminente, sólo puede existir a precio de no fijarse en un lugar determinado, vacilando entre instancias, como buen demiurgo.

El gran teatro de la histeria

Como corresponde a esta filosofía trasmoderna de lo ficcional, el mundo pessoano es una estructura teatral, una dramaturgia, de raíz histérica. Personas del drama, las diversas *pessoas* y los diversos Pessoas son como caracterizaciones de un actor (el discurso) que simula ser una compañía entera.

Un histeria operativa, que desemboca en silencio y poesía, es el origen «orgánico» de la heteronimia pessoana. Una histeria que trabaja como el éxtasis, separando el alma y el cuerpo, la extensión y la forma, el pensamiento y la vida, la verdad y el lenguaje. Como todo histérico, es seductor a distancia pero, apenas se produce el menor acercamiento, sale huyendo, no sea que lo identifiquen.

Yo y heteronimia

Cuando hablo con sinceridad, no sé con qué sinceridad hablo. Soy diversamente otro respecto a un yo que no sé si existe (si es esos otros). Siento creencias que no tengo. Me arroban ansias que repudio (LA, 58).

El yo pessoano se retrata en la figura de Narciso ciego, el personaje que sabe estar ante la fuente que recoge su rostro, pero que no tiene ojos hábiles para verlo. Conoce el lugar de su identidad, pero ignora su contenido. Se dispersa en una cantidad de nombres falsos, que se objetivan fugazmente en la lectura, acto de pasar y abdicar, renuncia a toda identidad profunda y fija, a toda «personalidad».



Siendo ficticio su rostro, son ficticias sus historia y su «vida». Tiene memoria de vidas no vividas, nostalgias de cosas perdidas que nunca poseyó, fantasías de verlo todo desde el lenguaje puro, como lo ve Dios, sin atributos peculiares, puro ser hegeliano que es, a la vez, la nada.

El hombre pessoano tiene una identidad sombría, en el sentido de que es como una sombra, algo proyectado por un cuerpo opaco exterior que ha sido alcanzado por un luz indiscernible. Hace pensar en las sombras cavernosas o los reflejos acuáticos de Platón, sólo que éste cuenta con una instancia suprema y aseguradora, el cielo de los arquetipos. Tal vez, la metáfora pessoana apunta a la imagen del deseo, que nos conforma desde fuera, pero del cual somos una sombra.

La fijación del yo corresponde a la vida social, es obra del derecho. Sólo hay identidades fijas y constantes para el mundo jurídico. El ortónimo o mal llamado nombre «propio» (ya que es ajeno, impuesto por la autoridad paterna) congela la identidad del nombrado, que es siempre el mismo, a lo largo de su vida, en tanto responde a un mismo y solo nombre (responde cuando lo llaman). En el caso de los heterónimos, ocurre lo contrario: disputan con el yo social el carácter de real por oposición a ficto, quedando sin respuesta la pregunta cardinal: ¿Es real el yo o son reales los heterónimos? Los demás resuelven el problema cuando confunden el yo con el mí mismo, deteniendo el vaivén de la identidad y momificándola en un documento policial en que son constantes los datos personales y la edad de la fotografía. En la intimidad del sujeto, entendiendo por tal un mero espacio de cosas hechas, hay un cuarto de espejos, todos los cuales reflejan múltiples imágenes, ninguna de ellas correspondiente a un objeto que pueda llamarse «real».

El heterónimo no es una producción voluntaria o caprichosa del autor. Es el resultado de los poderes significantes del discurso. Cuando en éste aparece un elemento inhumano, un otro (divino, genial o monstruoso) ése exige un nombre diverso, una autonomía personal, y el heterónimo se impone. Es el hombre de genio convertido, él solo, en toda una literatura.

En todo caso, hay que señalar que, en la población pessoana, sólo hay varones. La mujer aparece única e inasible como la madre, o concebida como género, nunca como individuo.

Carencias

El escritor trasmoderno escribe porque ignora, no porque sabe. Escribe sobre lo no vivido de su historia, no sobre su experiencia. No transmite lo que lleva dentro, porque está hueco. Porque reconoce su oquedad, se entrega a la escritura, que es la perfección del silencio convertida en la imperfección del decir. Escribir es mentir al yo desde el heterónimo, traicionar la teoría desde la obra concreta. Es una manera de recuperar la carencia, lanzar al lector un texto lleno de huecos, en los cuales él mismo pueda reconocer sus huecos personales o dedicarse a llenarlos o a abismarse en el vacío. Un discurso de la plenitud dejaría al lector inerme y prescindible ante la palabra perfecta.

Algo parecido ocurre en cuanto a la historia personal del «autor». Es una historia de cosas no hechas, hilachas de un tejido de vestigios y simulacros, el recuento de todo lo que no pudo ser (lo que normalmente se denomina pasado).

Tal vez quepa decir que en este tinglado de heterónimos se representa el drama del intelectual de Occidente volcado a buscar en Oriente la calma de sus desasosiegos. Occidente —se non è vero, etcétera— parece ser la cultura del discurso, el decir para explicar. El lenguaje es real y tiene una realidad simétrica a la de Dios, vacío infinito. En Oriente, en cambio, es el mundo empírico el que recoge las notas de plenitud e irrealidad.

En cuanto a ese otro que aparece como extraño y acaba persuadiendo al uno de que es el yo auténtico, ese otro que me identifica y con el cual me identifico, ese espectáculo que termina obligándome a salir del patio de butacas e incorporarme a la escena, no es difícil ver que se trata del devenir dialéctico del ser, el otro como destino de la historia, que inquieta a tantos, por ejemplo, de Hegel a Proust. Si en el centro del círculo, donde debe estar la identidad «definitiva y auténtica» hay un hueco, que tal vez sólo colme la muerte, todas las identidades generadas en la periferia son sustitutas y apócrifas, ya que ninguna se corresponde con el inexistente modelo de control. Cada una de ellas recuerda su pasado como el de otro y se imagina diversa en cada situación existencial. Vivir y morir es, por fin, pertenecer a otro, aún cuando se busque la identificación con ese otro normal y sosegado que los demás nos exigen ser. También ese otro es ajeno.

El sueño es el paradigma de este discurso-espectáculo protagonizado por ese otro al que sentimos aparecer y no conocemos. El sueño es el decir del otro en una escena donde el que sueña nunca ve su propio rostro. De otra parte, se sabe que soñamos algo parecido a lo que sueñan los demás, que compartimos nuestro sueño con una colectividad de soñadores y que en esa población nos hallamos identificados en un otro gregario. En el sueño aparece el ser verdadero e irreal, por oposición a la vigilia, llena de objetos reales y falaces. El sueño tiene, por fin, la calidad de lo actual absoluto, en que nada importan el pasado ni el futuro.

Sería interesante, en otro lugar, buscar todo lo freudiano, expreso o implícito, que hay en Pessoa. Baste, por ahora, señalar que, entre ambos maestros de lo trasmoderno, aparece como central la experiencia onírica, el modelo hermenéutico del psicoanálisis y el modelo productivo de la poética pessoana que, lamentablemente, tampoco cabe exponer en este trabajo, aunque es el capítulo más elaborado de sus doctrinas. Ese otro extranjero que es, al tiempo, lo más «auténtico» de mí mismo y que sólo aparece como el sujeto segundo del lenguaje (con lo cual muestra que está estructurado como un lenguaje) es el inconsciente. Precisamente porque no lo podemos sujetar, ni siquiera por el recurso mágico del nombre propio-nombre ajeno, es que lo rodeamos con una población de heterónimos, que van dibujando, es su espejo fantástico, el rostro del ciego Narciso.

Blas Matamoro

Claves de las citas bibliográficas:

LD: Libro del desasosiego, *traducción de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1984.*

RD: El regreso de los dioses, *traducción de Ángel Crespo, Seix Barral, Barcelona, 1986.*

TP: Teoría política, *selección de José Luis García Martín, traducción de J. A. Cilleruelo, Júcar, Madrid, 1985.*

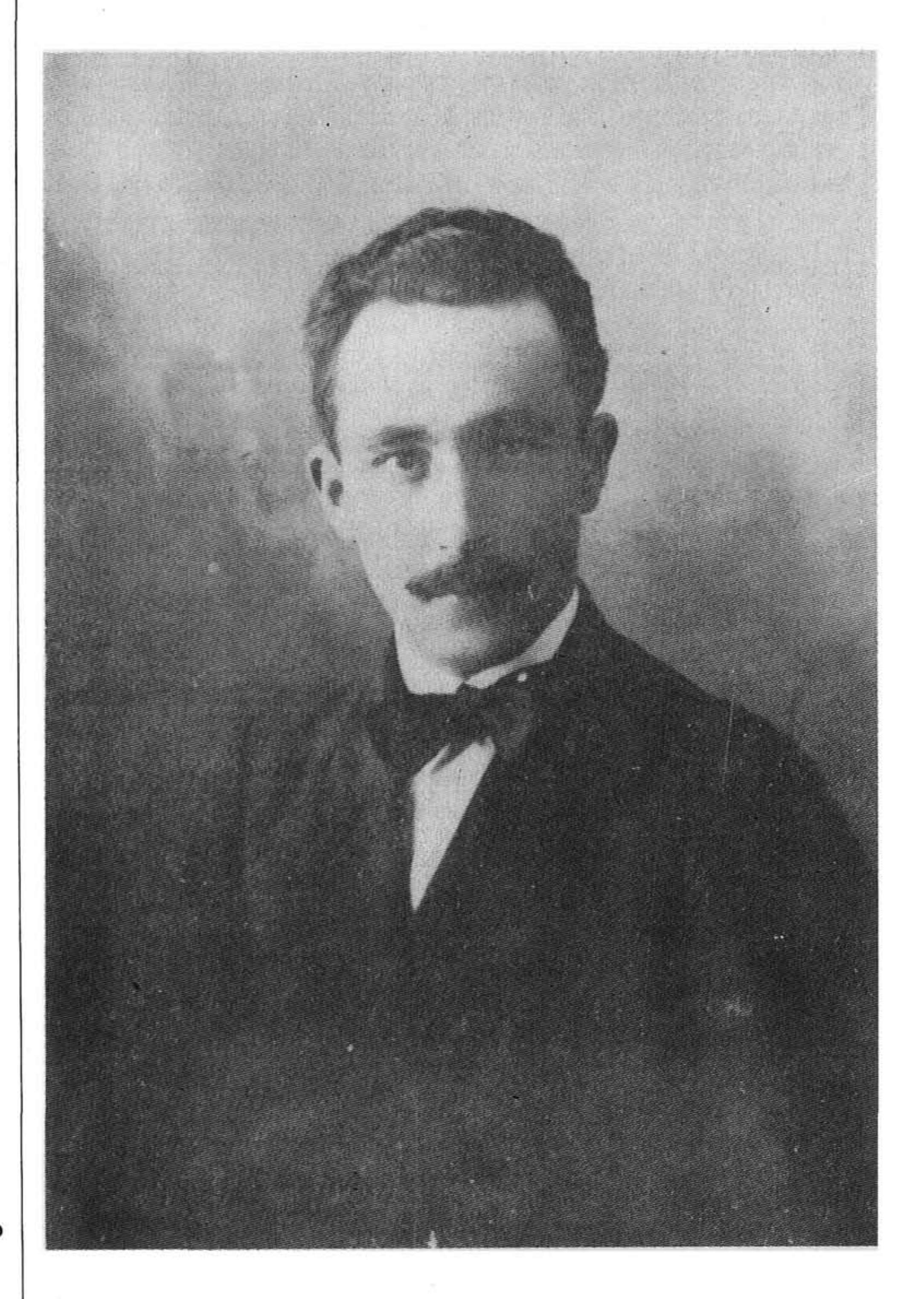
LA: Sobre literatura y arte, *traducción de Nicolás Extremera y otros, Alianza, Madrid, 1987.*

Se trata, como es sabido, de libros colecticios, selecciones u ordenamientos de papeles diversos, cuya estructura general también ha sido hecha por los traductores, de modo que, en parte, los materiales se superponen y repiten.

NOTAS

«[Orrego] es más poeta, más inquieto de infinito, más simbólico y sereno. Su serenidad desconcierta.»

César Vallejo



Antenor Orrego



«La Bohemia de Trujillo»

En el año 1913 Trujillo era una ciudad ancha y clara, también melancólica. Capital del departamento de La Libertad, ciudad universitaria y con honda solera —fue fundada en 1534 por Almagro— era honrosa y provincianamente hidalga; de saludo en las calles, de «buenos días, señor doctor», de cierto sabor de campo al doblar una esquina, de hora desiertas en la siesta y, cómo no, de enrabietados enfrentamientos y «chismecitos».

Fue ese año, en el mes de marzo, cuando César Abraham Vallejo se matriculó en el primer curso de Letras de la Universidad de Trujillo (aunque no fue ese el primer encuentro de Vallejo con Trujillo; tres años antes ya había intentado cursar los mismos estudios, pero tuvo que regresar a Santiago de Chuco, al parecer, por problemas económicos). Llegó Vallejo, «el cholo», a la ciudad hidalga y entrañable, tal vez con mucha esperanza en su equipaje, también con mucha pena, y ya entonces con un talento infinito.

Caminaban por las mismas calles empedradas de tiempo otros jóvenes: Antenor Orrego, Víctor R. Haya de la Torre, Alcides Spelucín, Francisco Sandoval, Óscar Imaña..., y quizá porque el destino fue generoso, o porque los que llevan el mismo camino han de encontrarse forzosamente en algún punto, todos aquellos personajes terminaron por conocerse los rostros y las almas, por fortuna, sobre todo nuestra.

Fue Haya de la Torre quien en 1914 puso en contacto a Vallejo con Antenor Orrego y, junto a Orrego, con el grupo que más tarde daría en llamarse «La Bohemia de Trujillo», aglutinada en torno al diario *El Norte*, que había sido fundado por Antenor Orrego y Alcides Spelucín. Desde el momento en que se conocieron surgió entre Vallejo y Orrego una amistad de una fidelidad, una honradez y una obstinación conmovedoras. Con un finísimo olfato Orrego vio en los primeros poemas de Vallejo, además de la influencia de Darío y Herrera y Reissig, un talento, una autenticidad, una originalidad y una inocencia que no dudó en clasificar, desde los primeros momentos, como únicas. Hoy sabemos que no se equivocaba, pero afirmar esto hoy es mucho más fácil que en 1914. Aquello, por parte de Orrego, además de una amistad, fue la entrega a una intuición de genialidad.

Entre 1914 y 1919 en Europa sucedió la Primera Guerra Mundial y en Trujillo se fue consolidando el Grupo Norte, que también comenzó a conocerse como «La Bohemia de Trujillo», no siempre con tono admirativo. El grupo había surgido ya enfrentado a ciertas voces y posturas más o menos institucionales —no hubiera podido ser de otra manera— y el tiempo consolidó y fortaleció su posición, a la vez que se acrecentaban los enfrenta-

mientos. «La Bohemia de Trujillo», como organismo vivo que era, se fue desarrollando y sus componentes se especializaron y ahondaron cada uno en su área. No era un grupo sólo de literatos, o sólo de ideólogos. Era un grupo de intelectuales, cada uno con una personalidad muy acusada, que se apoyaron y arroparon unos a otros y que vinieron a asimilar, con cierta anticipación, el clima de una época, el estado de parte de la conciencia de una Latinoamérica que ya estaba reclamando su propia representación y experiencia de la realidad.

Del rostro de «La Bohemia de Trujillo» y del peso que ese grupo tuvo en el desarrollo del pensamiento iberoamericano es de lo que habla *Mi encuentro con César Vallejo,* libro publicado en Bogotá (febrero de 1989) por Tercer Mundo Editores, en edición de Luis Alba Castro. Pero también habla de una amistad y de una complicidad: de la amistad entre Antenor Orrego y César Vallejo durante aquellos años jóvenes, entusiasmados y, sobre todo, inocentes. Juan Larrea dijo que Antenor Orrego fue «el único confidente sin reticencias que César Vallejo tuvo en Trujillo y tal vez en el Perú, aquél ante quien no se adoptan actitudes ni se esconden secretos»[1]. En este libro podemos encontrar reunidos gran parte de los artículos y textos que Orrego escribió sobre Vallejo, algunos de ellos inéditos, como el que da título al libro, así como el prólogo de Orrego a *Trilce,* prólogo por el que no ha pasado el tiempo, aunque sí injustamente el olvido. También hallaremos otros artículos sobre el grupo de *El Norte,* de intelectuales de la época, y un extracto de los textos del Simposium de Córdoba[2]. Todas estas palabras reunidas vienen a regalarnos el olfato y el pulso de una época, de unos años que para «La Bohemia de Trujillo» fueron casi felices.

Pero, ¿cuál era el clima en el que nació y se desarrolló el grupo Norte? En torno a *La Reforma, La Libertad,* y finalmente a *El Norte* se aglutinó no sólo un grupo de jóvenes creadores, sino un espíritu creador, un clima intelectual. El pensamiento iberoamericano, surgido evidente y milagrosamente de la mezcla, de esa forma en que con humildad y prodigio algunas culturas son capaces de combinarse y entregarse (en el sentido más lujurioso de la palabra), comenzaba a necesitar la superación de esa misma mezcla: superar los nueve meses de embarazo, de amalgama de sangre, genes, historia y tiempo para encontrarse en una entidad propia y crear un instrumento de interpretación de la realidad, la propia ventana sobre la que asomarse al mundo. Si algo caracterizó a «La Bohemia de Trujillo» fue la pasión de la búsqueda, y lo hicieron con un entusiasmo, una alegría y una inocencia que hoy nos resulta conmovedora y envidiable a un tiempo. Orrego decía sobre Vallejo: «tropieza porque es un explorador, cae porque asciende, vacila porque salva abismos, es oscuro, a veces, porque dice pensamientos nuevos y emociones profundas»[3] Si esto fue cierto en el caso de Vallejo, también se hacía extensible al espíritu general del Grupo Norte. Por supuesto, no les faltaron detractores. «La Bohemia de Trujillo» y Vallejo en especial, cometieron el mayor de los pecados; el pecado de ser vanguardistas apoyándose en la tradición, el de agrandar la realidad sin despreciar. Y para aquellos que no son capaces de crear, esto es particularmente intolerable. El grupo no había nacido contra algo; su existencia no tenía como finalidad una negación estéril, sino que surgió por la necesidad de búsqueda y creación. Como decía Orrego: «Vallejo jamás buscó la originalidad por la originalidad misma y sólo llegó a ella sin proponérselo, por nece-

[1] *Larrea, Juan:* Torres de dios: poetas. *Pág. 208. Editora Nacional. Madrid 1982.*

[2] *En* Mi encuentro con César Vallejo *aparece la versión periodística de la actas de dicho simposium, celebrado en la ciudad de Córdoba (Argentina) el año 1959. Dichas actas fueron publicadas por la Universidad de Córdoba en el año 1963.*

[3] *Orrego, Antenor:* Mi encuentro con César Vallejo. *Tercer Mundo Editores, Bogotá, Colombia, 1989. Pág. 68.*



sidad interna de su emoción estética que era profunda, virginal, novísima»[4]. Realmente imperdonable e indignante. Los enfrentamientos, las rencillas y, por último, la clara aversión, concluyeron, como decía Antonio Machado, confundiendo la crítica con las malas tripas. Era un problema de libertad: «Hoy, y más que nunca quizás, siento gravitar sobre mí una hasta ahora desconocida obligación sacratísima de hombre y artista: ¡La de ser libre! Si no he de ser libre hoy, no lo seré jamás. Siento que gana el arco de mi frente su más imperativa fuerza de heroicidad. Me doy en la forma más libre que puedo y ésta es mi mayor cosecha artística. ¡Dios sabe hasta dónde es cierta y verdadera mi libertad! ¡Dios sabe cuánto he sufrido para que el ritmo no traspasara esa libertad y cayera en libertinaje! ¡Dios sabe hasta qué bordes espeluznantes me he asomado, colmado de miedo, temeroso de que todo se vaya a morir a fondo para mi pobre ánima viva!»[5]. Son palabras de Vallejo en una carta a Antenor Orrego a raíz de la publicación de *Trilce*. La libertad cuesta cara, casi tanto como la inocencia, y César Vallejo pagó el precio, pero no sólo el que él ya conocía que debía pagar, sino, además, el precio que imponen los que no saben perdonar esa indispensable y trágica riqueza, el precio de los eunucos. Vallejo pagó por su libertad y por la libertad de todo el grupo, y tal vez por la osadía universal de la existencia de esa palabra. Así había de ser, y pagó toda su vida con inocencia.

Antenor Orrego escribe en el prólogo a *Trilce:* «Sus palabras no han sido dichas, acaban de nacer (...). Él descubre y acopla identidades, nosotros acentuamos y separamos diferencias. Para nosotros, entre ser y ser, entre forma y forma hay abismos; para él, entre ser y ser, entre forma y forma no hay sino continuidades. Nosotros percibimos los tabiques, él percibe las trayectorias»[6]. Nunca ha habido una inocencia más desnuda y temblorosa de entrega ante el lenguaje que la de Vallejo. Y Orrego intuyó esto desde los primeros momentos con una gran dosis de humildad y fraternidad. Vallejo dentro del grupo de *El Norte* era un centro. Larrea comienza uno de sus ensayos sobre el poeta diciendo: «Convencido de que el caso de César Vallejo difiere en algo muy sustancial de los otros poetas antiguos y modernos que conozco...»[7]. Vallejo, con su muerte querida y su café, queriendo ser feliz de buena gana, quería escribir, pero le salía espuma, poseía una casa, un suelo, una cucharita amada y un mapa de su pobre Espanpa. Cada mañana era la primera vez que se daba cuenta de la presencia de la vida, y si hay algo en él de lejos, sin duda somos nosotros.

Pero ya he dicho que *Mi encuentro con César Vallejo*, además de ser un documento necesario sobre el clima intelectual de la época y sobre el peso de aquellos años en la obra del poeta, es también el rostro de una amistad. Los personajes se pasean por las páginas con la naturalidad y la falta de solemnidad que daba la cercanía: las reuniones en casa de José Eulogio Garrido los miércoloes y los sábados, las visitas a las ruinas de Chan-Chan, las lecturas en las playas cercanas, que en ocasiones se prolongaban hasta la madrugada, las muchachas con apodos literarios, la intensidad con que se asomaban al mundo y, sobre todo, el sentido del humor, que podía llegar hasta la hilaridad. Todo esto camina por el libro con alegría, entusiasmo y rigor. La prosa modernista, a veces ingenua, y siempre cálida de Orrego nos abre la ventana a aquellos años de iniciación, y nos da su íntima mirada sobre Vallejo. El poeta Korriscoso, sobrenombre con el que Vallejo fue bautizado

4 Ibídem, *pág. 45.*
5 Ibídem, *pág. 81.*
6 Ibídem, *pág. 221.*
7 *Larrea, Juan:* Ibídem, *pág. 181.*

por «La Bohemia de Trujillo», escribió sobre Orrego: «Es más poeta, más inquieto de infinito, más simbólico y sereno. Su serenidad desconcierta»[8]. Y es cierto, la serenidad y la finura de Orrego sorprenden a cada instante.

Mi encuentro con César Vallejo es un libro cuidado y hecho con mucho amor, además de contener varios textos hasta ahora inéditos[9] y rescatar del olvido el magnífico prólogo de Orrego a la primera edición de *Trilce.* Todo esto es de indudable interés no sólo para eruditos y estudiosos, sino también para aquellos que admiren y amen a César Vallejo. Un clima, el olor de una época, la temporada que Vallejo pasó escondido en casa de Antenor Orrego, el funeral que allí celebraron cuando se murió de cansancio el caballo de Orrego, las palabras y las premoniciones de Vallejo, su humildad y su temblor cuando prestaba los originales de sus primeros poemas. De cuerpo entero, hermanos sus hermanos, el libro es sobre todo la celebración de una amistad.

Guadalupe Grande

Para Antenor,
con todo mi cariño.
César

[8] *Vallejo, César:* Mi encuentro con César Vallejo. *En un artículo titulado «Los escritores jóvenes del Perú», escrito en París el año 1925.*

[9] *En* Mi encuentro con César Vallejo *podemos encontrar los siguientes textos hasta ahora inéditos: «Mi encuentro con César Vallejo», «La gestación de un poeta», «El encuentro de un continente consigo mismo» y «La vida intelectual de Trujillo», todos ellos de Antenor Orrego.*



Galería de espectros y sombras fijas

Hay pintores líricos, técnicos, sonámbulos, intelectuales; los hay fantasiosos o imaginativos. En José Hernández hay, en buena dosis, algunas de estas cualidades mencionadas; pero lo que en verdad encontramos en su obra, quiero decir: lo que vertebra e impregna su quehacer, es la fatalidad. Sus pinturas y grabados se llevan a cabo cumpliendo un rito que no puede volver atrás. Lo fatal no tiene vuelta, se cumple con ello sabiendo que el destino no se vocifera ni se hace retórica con él: se lo padece llevándolo a sus límites o se lo trasciende. Oí hace poco a un poeta decir de otro escritor: escribe bien, es culto, pero no logra decirlo, le falta fatalidad. Inmediatamente recordé lo que dijo el cantaor Manuel Torre de otro colega: tiene voz, conoce los cantes, pero no tiene duende. José Hernández conoce la línea y la mancha, la perspectiva y el equilibrio, y además, está marcado por algo que no ha aprendido, algo sin lo cual el esfuerzo gira en el vacío: está marcado por la inspiración. Todos los que frecuentan su pintura se preguntan en algún momento: ¿pero cómo este hombre amable, divertido y disfrutador sincero de los bienes de este mundo, puede pintar de manera tan terrible? Quien esté habituado a oír flamenco tendrá, si no una respuesta, al menos una comprensión simpática. En el flamenco se va a lo hondo y toda música ahí es un grito que busca su forma. Es el grito, el quejío del cantaor flamenco, el que abre el espacio. En Hernández no hay grito, no hay expresionismo. Es una suerte de espantada quietud donde ya todo ha pasado. No es el terror de quien descubre —como ocurre en el cuento sufi—, después de acariciar distraídamente a su perro mientras lee, que jamás tuvo perro; sino que se trata más bien de quien, a sabiendas de esa ausencia, sigue acariciando a ese animal inexistente.

De ciertos escritores se dice que han escrito siempre la misma obra, la misma novela o el mismo poema, como si desde el principio hubieran descubierto ya la veta de la que no podrían escapar. Hernández es autor de una sola obra de la cual nos va mostrando fragmentos. Sorprende su fidelidad en un arte tan sometido a los vaivenes de la moda y del mercado. La pintura de Hernández es obsesiva: buceador de una o dos metáforas que no cesan de enriquecerlo. No es un pintor de lo diverso, ni del mundo industrial ni

del erotismo (no ha pintado ningún cuadro erótico): sin embargo es de nuestro tiempo, porque su metáfora central está en el eje de la historia. No seré tan ingenuo de tratar de enunciar esa metáfora, pero sí intentaré adentrarme en los significados y las formas que adopta.

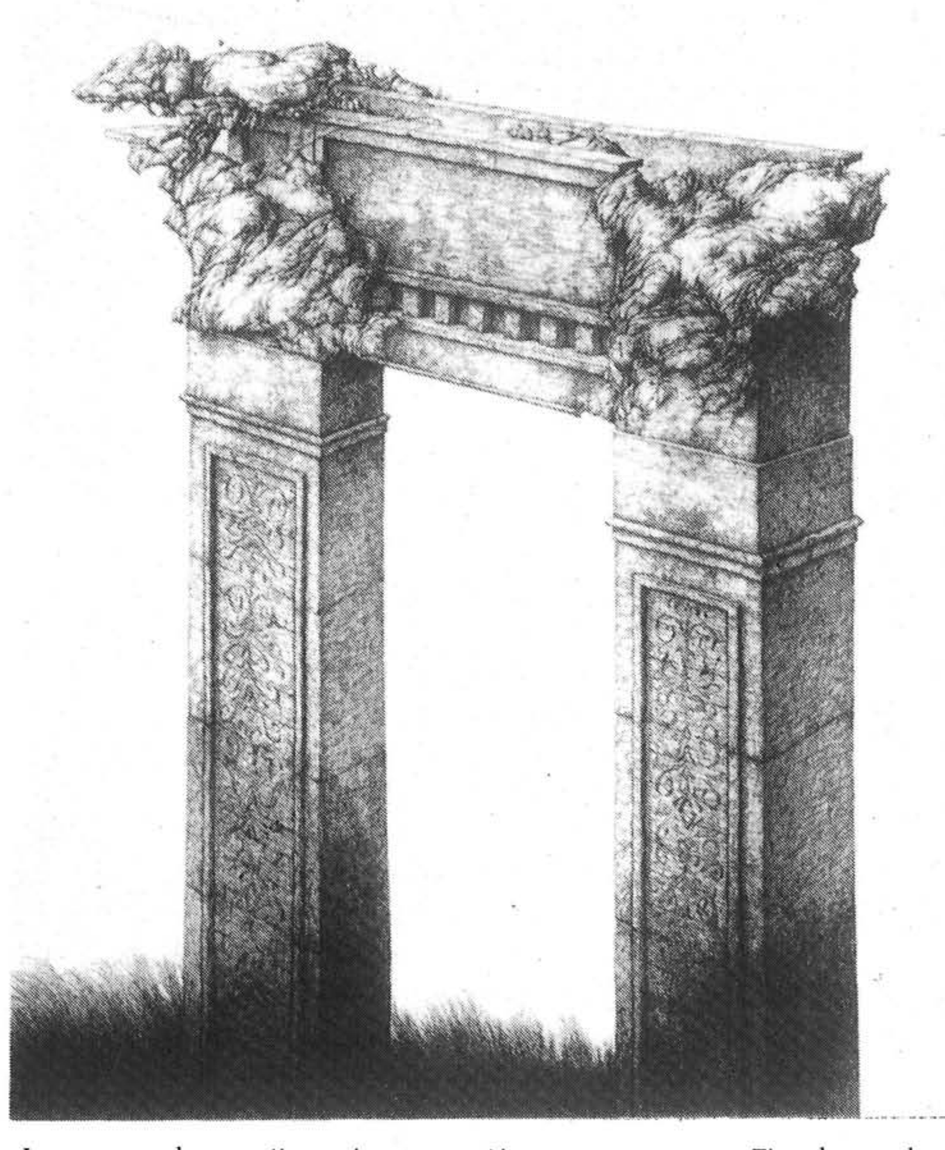
Mijail Bajtin, en su conocida obra *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* hace una diferencia entre lo terrible en el Romanticismo y en la Edad Media. Para los románticos el mundo humano se transforma en un mundo *exterior,* y lo acostumbrado y tranquilizador revela su aspecto terrible. Sin embargo, en «la Edad Media e incluso en el Renacimiento (se refiere a la cultura cómica popular y no a la que se propone como modelo) lo terrible se aproxima a lo humano, lo corporiza, lo reintegra por medio del cuerpo». Hernández hereda el procedimiento característico del Romanticismo. Lo terrible, además, se convierte a veces en lo terrible fantástico, escenas propias de la novela gótica como *El Monje,* de Lewis, *Melmoth el errabundo,* de Maturin, o más cercanos, de Edgar Allan Poe, Lovecraft y los románticos en general, en su lado de exaltación de la imaginación fantástica. Soy consciente de que he mencionado a escritores y no a pintores; pero creo que es indudable que en la obra de Hernández hay una gran influencia literaria que no niega sino que se injerta en una larga tradición que va de El Bosco a Dalí, pasando por Grünewald, Valdés Leal, Pereda, Rembrandt..., a los que el pintor añadiría muy probablemente algunos artistas cuyas obras frecuenta, enamorado ya que no de su mundo sí del color y de la manera en que resolvieron cuestiones estrictamente técnicas. Pero me aparto del tema. Aunque muchos de los asuntos de la obra de Hernández tengan origen literario, o lo que es más exacto, *encuentro* en lo literario, su forma de decirlo es pictórica: no leemos sus cuadros ni, en rigor, necesitamos ninguna literatura puntual para verlos. Otra cosa es que necesitemos de su tradición literaria afín para explicárnoslo, o para que nos arroje luz sobre su peculiar aventura.

En Hernández, como en el pensador rumano Cioran, hay una constante actitud de alerta; pero mientras en el filósofo encontramos una conciencia de sus procedimientos que transforma en ocasiones su actitud crítica en retórica (una retórica de la desesperación), en el pintor esta conciencia obedece a otras leyes: es un buceador hechizado de una realidad larvaria. Para Cioran el inconveniente es haber nacido, haber nacido para la historia; lo que es igual: para el artificio, para el logos que pone premisas y silogismos entre uno y el absoluto. En José Hernández, desde 1972-73, se observa una crítica constante de los absolutos de la historia, representados por arquitecturas palaciegas o eclesiásticas, habitualmente renacentistas o neoclásicas que son literalmente (pictóricamente) mordidas por lo informe. «De los esfuerzos de unos cuantos —escribió Elías Canetti— por apartar de sí la muerte ha surgido la monstruosa estructura del poder». La frase sería aún más exacta si fuéramos más generosos con el número de los negadores. De la negación de la muerte han surgido muchas de las formas del poder. En el caso de Hernández, la muerte aparece en sus cuadros de dos maneras distintas y bien cercanas: la terrible y la paródica. Por otro lado, no es casual que sea la arquitectura el elemento, junto con el cuerpo, más expuesto a su voracidad inquisitiva. El neoplatonismo infundió a la arquitectura y a las artes renacentistas un gran exaltación de la forma. Era, aparte de un búsqueda de

las formas ideales, una crítica de los elementos macabros tan propios del arte del Medievo. Por su lado, la Edad Barroca fue una refutación del espíritu triunfante del Renacimiento: le mostró la muerte, le devolvió lo macabro, criticó la lozanía impertérrita de la línea, de la geometría. Fue una crítica, en alguna medida morbosa, derivada del concepto de brevedad de la vida del cristianismo y su desprecio por lo temporal. Además, como es el caso de Quevedo y de otros poetas barrocos, fue una respuesta cincelada, una consagración, una vez más, de la forma. En *Conjunciones y disyunciones*, un libro sobre la temperatura corporal de las culturas, Octavio Paz ha señalado que en el Barroco, la derrota del cuerpo por el espíritu convierte, gracias a esa extrema voluntad formal, «su desastre en su monumento». Sin embargo Hernández, siendo un pintor cuya tradición pasa por procedimientos y tópicos del Barroco, no glorifica la forma: nos la muestra a modo de cita, siempre parcial, fragmentaria y corroída ya por la crítica, por la ironía. Esos fragmentos de palacios e iglesias, de trajes papales y tapices, son citas paródicas, como ocurre en *Los Cantos de Maldoror* de Isidore Ducasse respecto a los procedimientos literarios, temas y motivos de una larga tradición que se remonta a Homero. Es evidente que Hernández no se ha propuesto copiar la arquitectura clásica: la reproduce con morosa delectación, casi nostálgica, para de pronto, en un momento primoroso del arquitrabe o de la más pura simetría, introducir el elemento crítico-paródico: la escisión, la ruptura hacia la nada, el punto mórbido por donde se desovilla la madeja. El mundo, tal vez nos dice, es incontenible, irracional, inacabable. Pero también intuyo que hay otra cosa: la decepción producida por el fatal descubrimiento de que el mundo en sí mismo no coincide porque está habitado por una oscura ruptura. Hay algo de profunda rebeldía volcada contra lo pletórico o la exaltación ilusoria de la forma que se erige en monumento. En algún momento de su vida, y me atrevo a decir que debe haber sido en su infancia, el pintor ha visto lo invisible. Y desde entonces no ha dejado de representárselo. Ese impacto se ha convertido en pasión por el desvelamiento de la parte terrible e infernal de la naturaleza humana. Insisto en que es una reacción crítica: va al fondo no para explicar, a la manera psicoanalítica, la cadena casuística del error, sino para manifestar la presencia y constancia de la nada, de cómo todo tiende al punto en que pierde su forma. Ignacio Gómez de Liaño ha mencionado en el catálogo a una exposición de Hernández (1984) ese «inabarcable muro del cementerio de Tánger», cercano a la casa familiar del artista, en cuyos paramentos agrietados se iban dibujando, debido a la putrefacción de los cuerpos, diversos *graffiti* que, para el adolescente pintor tangerino, debió de ser verdaderamente impactante. ¿Está Hernández pintando aún ese muro? ¿No ha convertido el muro —primer *vanitas* natural— en el espía de lo absoluto?

Si en una reducción extrema puede decirse que la historia del hombre es forma, voluntad de forma, en Hernández hay un malestar de fondo con la forma, tanto que aún no ha tenido tiempo para mostrarnos la exaltación de lo vivo, de mostrarnos la piel, la superficie del cuerpo que colinda con el aire. Es un malestar contradictorio, un malestar enamorado de su propio vértigo. Quizá piense con Novalis que «estamos más unidos a lo invisible que a lo visible, dando al término *invisible* un valor semántico escatológico. Aunque, bien visto, la muerte no es lo que no se ve, sino lo que no queremos ver. Quevedo escribió, con la agudeza que lo caracteriza, lo siguiente:





Pórtico *(Aguafuerte, 1988).*

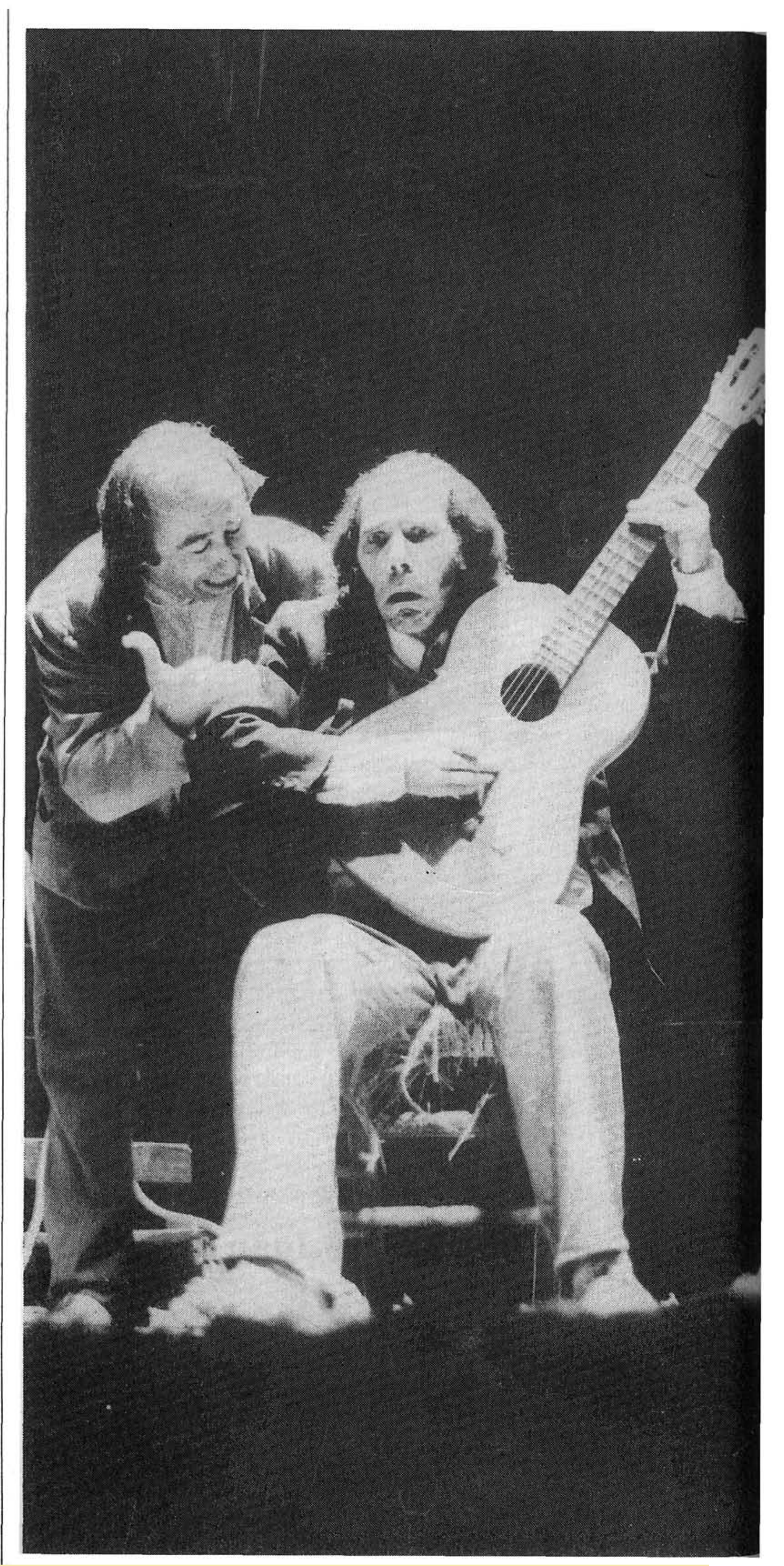
«La muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte. Tiene la cara de cada uno de vosotros, y todos sois muerte de vosotros mismos. La calavera es el muerto y la cara es la muerte» *(Sueño de la muerte).* Habría que añadir que también es el rostro de la vida. El Argos de José Hernández aguza su mirada para ver bajo la piel, cuando no bajo la carne e incluso antes, lo que equivale a decir, después. Hernández pinta lo que no se ve y está siempre presente, la irrealidad de lo real, lo real que refuta nuestras irrealidades cotidianas. Pinta el sacrilegio de las formas, extremando y llevando la razón a sus límites, allí donde, incapaz de dar razón de sí misma, delira. La razón se hace fantasma y habita un tiempo que, aunque detenido, es todos los tiempos. No es extraño que encontremos en su obra esa mezcla explosiva de delirio y realismo: el monstruo cucaracha y la cerradura gigantesca y exacta de la habitación de Gregorio Samsa, la gelatina

y la geometría; realismo filosófico —la calavera o los huesos de sus numerosos *vanitas*— y carcajada fúnebre convierten a los cuerpos y las cosas en espectros. Se ha dicho que Hernández es el pintor crítico del franquismo (condenándole a un tiempo pasado). Craso error: lo podría ser también de la Rusia zarista o de la soviética, de la Roma de Constantino y de la España de los Austrias. Antes he mencionado que Hernández es pintor de todos los tiempos, y tengo que matizar: lo es porque está insertado de manera radical en el nuestro, un tiempo crítico. ¿Se ha observado suficientemente que en Hernández no hay nostalgia? Sabe que no hay vuelta posible a nada y, tal vez lo peor, que no llegaremos a nada. Es pesimista y ascéticamente burlón. A diferencia del pesimismo del Barroco, el suyo no se acoge a sagrado. Su cielo está despoblado, o mejor: es inexistente. Su escenario pictórico es el muro, casi imperceptible a veces, reducido a un tono ocre, amarillo desvaído o siena tostado, donde se representan las «catástrofes del linaje humano». A este muro sonoro se acerca Hernández, no a lamentarse sino a oír la versión larvaria de la historia. En este sentido su obra es un revulsivo que desenmascara nuestras seguridades y hace estallar la limpidez de nuestras imágenes. Intranquiliza y, a veces, como la lectura de *La metamorfosis*, al mismo Kafka, hace reír. Quizá no sea ocioso reparar, ya que se ha mencionado varias veces, en que la voz *larva* viene de fantasma, espectro. La larva aún no tiene la forma reconocible que alcanzará en su estado de nacimiento, y Hernández pinta cuerpos que aún no son humanos o han dejado de serlo ya. Ante estos rostros y cuerpos se ha pensado en una actitud caricaturesca de Hernández. Sería necesario matizar esta observación. El caricaturista exagera ciertos rasgos en detrimento de otros; es, hablando con claridad, un exagerado. Lo que hace Hernández me parece distinto: metamorfosea. Sus transformaciones, esto sí es cierto, no llegan al extremo de que nos olvidemos de las analogías que guardan con los aspectos cotidianos de nuestras vidas, vistos generalmente éstos como naufragios del esplendor. La naturaleza humana es oro naufragado; es, al igual que en el cristianismo, naturaleza caída.

He utilizado a medias el título de la novela de Agustín Pérez Zaragoza[1] cambiando ciertos términos. Quizá su subtítulo definiría mejor ciertos aspectos de la pintura de Hernández: *El historiador trágico de las catástrofes del linaje humano*. Sin embargo, Hernández no pretende, como Pérez Zaragoza, escandalizar a señoritas, obviamente. Tampoco es verdaderamente un historiador, aunque sí un rastreador hechizado, un invocador del caballero del eterno retorno, que no es el tiempo sagrado de Mircea Eliade, sino el tiempo profano de la historia: lo que retorna es la muerte, la que ha sido expulsada de los absolutos y siempre vuelve. Es la larva que en el lar surge del fuego, es la máscara del gran teatro del mundo: la sombra fija que espía nuestros gestos.

Juan Malpartida

[1] Galería fúnebre de fantasmas y sombras ensangrentadas. *Editora Nacional, Madrid, 1977. Edición y prólogo de Luis Alberto de Cuenca.*



Una escena de la obra *Vinagre de Jerez*, del grupo *La Zaranda*.



Gades, el escenario
IV Festival Iberoamericano de Teatro

En Cádiz no existen los reflejos. La sinceridad de sus imágenes no admite contrapartida alguna, ni centelleos falsos, ni ilusiones altivas, ni espejismos trucados. Su verdad (nos apasione o nos perturbe) se impone a la sensibilidad del viajero con un criterio duro, acerado y cortante. Inclusive el mar, impulsado por las manos del Levante, confirma a cada ola su intraducible *poderío.*

Así ocurre también con sus diversos mundos, el nuevo y el viejo, contrariamente delimitados por una muralla, pero que, sin embargo, entremezclan su trasiego diario a través de dos grandes ojos abiertos. Arterias anchas o mínimas por las que circula el intenso, callado bullicio; grúas que sacuden el cielo o manos diestras que ensartan el anzuelo y tejen la red; casas opulentas o patios míseros donde se escupen y embadurnan los niños; iglesias vacías con vírgenes, cristos, santos, amuletos, o disco-pubs abarrotados de manos tras el fervor de una caricia. Ni siquiera nos engaña el aire. Olor a «pescaíto» frito, a fino La Ina, a piedra mohosa, a algas, sal o jazmines, que anula los perfumes más embaucadores pegándose a la piel.

Y sobre todo la gente, gente de mil colores distintos, de mil perfiles distintos, varones y hembras, ancianos y «sarasas» sucumbiendo por las calles, en las tabernas, en las cafeterías, quemada por el sol o la sombra, desparramada en los comercios, en las plazas, en el puerto, frenética u ociosa pero sabiendo siempre, siempre, a dónde ir.

Por cuarta vez consecutiva, éste ha sido el marco que ha acogido a los navegantes del otro lado del Atlántico. Como una réplica a aquella conquista por las armas (la anécdota, aunque tópico, nos resultó incluso a nosotros ineludible), el Festival Iberoamericano de Teatro asalta la ciudad, durante algo más de una semana, cada octubre, con imaginación, visiones íntimas, trágicas o risas deslumbrantes.

De Juan Margallo, director español responsable de la aventura, y unos cuantos teatristas conjurados partió la idea, hace ya varios años, de encontrar una fórmula real que favoreciese el intercambio entre las diversas dramaturgias existentes en la península y en el continente latinoamericano. Había precedentes. Encuentros como los de Manisales, Caracas, o los esporádicos de La Habana, Buenos Aires, Montevideo, cuando la situación política lo permitía, no sólo son un hito en la historia del teatro latinoamericano sino que sirvieron de receptáculo a muchos grupos españoles en los años 60 y 70. El Festival de Otoño de Madrid (por citar el más cuantioso) apenas si daba cabida a otros elencos que



Teatro Circular de Montevideo (Uruguay): *El coronel no tiene quien le escriba*



los europeos. La necesidad, pues, de diálogo, de reflexión sobre un fenómeno si no hermano, parejo, resultaba evidente.

Tras una serie de encontronazos burocráticos, el de Cádiz nació bajo el auspicio de una serie de instituciones nacionales que aún siguen prestando su apoyo económico (57 millones de pesetas en total): el Ministerio de Cultura, la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Cádiz, la Fundación Rafael Alberti de la Diputación de Cádiz, la Junta de Andalucía, la Caja de Ahorros de Cádiz, el Instituto de Cooperación Iberoamericana, la Once, el V Centenario y la Expo'92. Si pensamos que tal cantidad cubre todos los gastos de los participantes (viaje, comida, alojamiento) y que, incluso así, todavía hay grupos que deben costearse parte del trayecto, la cifra deviene insuficiente, aunque oportuna.

Cinco líneas maestras configuran el esqueleto del F.I.T.: las compañías y sus obras, los encuentros, los cursos y las cátedras, las exposiciones, y las actividades extra. En cuanto a la primera se refiere, este año han acudido 19 grupos de 11 países con 18 obras diferentes, advirtiendo que dos de ellos repitieron sendas versiones de una misma novela de G. García Márquez. La lista de dichos montajes (por orden de intervención) es la siguiente:

Rajatabla (Venezuela) con *El coronel no tiene quien le escriba*, de G. G. Márquez, dirigido por Carlos Giménez; Actoral 80 (Argentina-Venezuela) con *Ulf*, de Juan Carlos Gené, dirigido por Claudio di Girólamo; Teatro Eslabón (Uruguay) con *Un cuervo en la madrugada*, de Carlos Maggi, dirigido por Leonel Dardano; La Carátula (España) con *Aerolitos*, obra basada en textos de Carlos Edmundo de Ory, dirigida por Cristina Macia; Cuatrotablas (Perú) con *Los clásicos* (ya que fue imposible, por problemas de espacio, representar el título anunciado en el programa), obra basada en diversos textos universales, dirigida por Mario Delgado Vázquez; Teatro Imagen (Chile) con *Cartas de Jenny*, dirigido por Gustavo Meza; La Zaranda (España) con *Vinagre de Jerez*, dirigido por Juan Sánchez; Zotal Teatre (España) con *Zombi*, dirigido por Manuel Trías y Elena Castelar; Teatro Circular de Montevideo (Uruguay), con *El coronel no tiene quien le escriba*, dirigido por Jorge Curi; Seiva Trupe (Portugal) con *Gota d'agua*, de Chico Buarque y Paulo Pontes, dirigido por Ulyssez Cruz; los indios voladores de Papantla (México) que ofrecieron un reflejo del antiguo rito azteca, *Ceremonia del corte del palo volador*, para rogar por la lluvia y las buenas cosechas; Teatro de la Tía Norica (España), títeres, con *Auto de Navidad* y algunos sainetes populares, dirigido por Pepe Bablé; Teatro Mío (Cuba) con *Pasión Malinche*, de Alberto Pedro, dirigido por Miriam Lezcano; Sémola Teatre (España) con *In Concert*, dirigido por Joan Grau; el actor Carlos Michelena (Ecuador) con su mimo de calle; El Clú del Cláun (Argentina) con *La historia del Te-arto*, dirigido por Juan Carlos Gené; el Taller Municipal de San Fernando (España) con *El Motel de las ballenas*, escrito y dirigido por Antonio Estrada; la Compañía Acero Inoxidable (Perú) con *Acero* y *Bolívar*, dirigida por José Enrique Mavila; y, finalmente, Circo Grafitti (Brasil) con *Você vai ver o che você vai ver*, basada en textos de Raymond Queneau, dirigido por Gabriel Villela.

Todos ellos, aunque no muy acordes con sus exigencias escenográficas, se vieron repartidos por cuatro salas de características contrapuestas: la llamada Sala de Cultura del Ayuntamiento, con capacidad y recursos medios; dos «salas de cámara» (el teatro más intimista encontró su recinto allí) en la antigua tabacalera de la ciudad, edificio hermosísimo, pero de pésimas condiciones acústicas, que hizo honor a su solera embriagando los

olfatos con su amargor de puros habanos, y la gran sala del Teatro Andalucía, donde se representaron las obras de mayor aparatosidad y colorido.

Los estrenos se completaban al día siguiente con un foro en el que se debatían los pros y los contras de cada montaje, sus supuestos aciertos y errores. Digo «supuestos» aludiendo a que, una vez constatado el mínimo de calidad obligado a cualquier espectador, sea de la clase que sea, las opiniones están siempre limitadas por la subjetividad propia inherente a toda contemplación artística. Mas esto que resulta tan obvio trajo no pocos quebraderos de cabeza a la hora de juzgar los espectáculos.

«Palabras, palabras, palabras» formaban nubes, no siempre compactas, por encima de las cabezas ligeramente amodorradas. Sin embargo, no hay duda de que los foros sirvieron para calentar los gérmenes de futuras conclusiones más profundas.

Algo semejante sucedió con los encuentros. Su necesidad quedó demostrada, pero pueden llegar a aburrir cuando los interlocutores se pierden o se disparan. Coordinado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (CELCIT), con sede en las distintas capitales del continente, y «buscando producir un diálogo fértil entre pedagogos españoles y latinoamericanos, y una confrontación de éstos con profesionales de la actuación», el III Encuentro sobre «Realidad social y formación teatral en Iberoamérica» contó con la participación de: Luis Molina (Venezuela), Juan Carlos Gené (Argentina), Juan Antonio Hormigón (España), Claudio di Girólamo (Chile), Raquel Revueltas (Cuba), Adelvar Junior (Brasil), Roberto Perinelli (Argentina), Luis Tavira (México), Orlando Rodríguez (Venezuela), Gustavo Meza (Chile), Juan José Granda (España), Carlos Yani (Argentina), Jorge Curi (Uruguay), Zulema Katz (España), Alberto Isola (Perú), José Monleón (España) y un sin número de teatristas que variaban día tras día.

La estrategia utilizada para llevarlo a cabo y responder a un cuestionario sobre la temática concreta del encuentro (actor y sociedad) fue la de presentar ponencias para luego discutir los puntos expuestos. Al final se realizó una síntesis de las ideas pespunteadas que fue enviada a los principales organismos de difusión en Latinoamérica.

Ya a puerta cerrada, con la participación exclusiva de sus interesados, tuvieron lugar la II Reunión de la Comisión Asesora del INAEM de teatro de América Latina y España, el III Encuentro de Directores de Festivales y la Reunión UNIMA de España.

Un aspecto relevante de esta convocatoria gaditana, por lo que de innovador tienen, fueron los cursos y cátedras. De sumo interés para cualquier actor o director que desee conjugar teoría y práctica escénica, encontrar un punto de apoyo a sus fantasmagorías dramatúrgicas, el curso de Semiótica Teatral, organizado por el Instituto Internacional de Teoría y Crítica de Teatro Latinoamericano (IITCTL), tuvo una aceptación variopinta, ya que los creadores recelan con frecuencia de aquél que pueda menoscabar su «pulsión interior», su «daimon» oculto.

El profesor Fernando de Toro ofreció una visión global de lo que pretende este campo de la semiosis; José Romera Castillo disertó acerca de las diferencias entre el personaje (actor) y el actante dramático; Jorge Urrutia, por su parte, de «La recepción teatral», una reciente teoría catalizadora del fenómeno literario. La asistencia, a pesar del burladero, fue notoria, teniendo en cuenta el abanico (muy cerrado) de posibilidades ofertadas por el festival.

No menos público se acercó a las «aulas» de la I Cátedra de Teatro Iberoamericano, que inauguró el CELCIT. Cada expositor abordó un lenguaje específico del quehacer teatral; así, por ejemplo, José Juan Arrom panoramizó el hecho creador en sí; Juan Carlos Gené, «El lenguaje de la acción: el actor»; Claudio di Girólamo, «El lenguaje espacial: el escenógrafo»; Alfonso Sastre, «El lenguaje literario: el dramaturgo»; Ricard Salvat, «El lenguaje de la puesta en escena: el director»; José Monleón, «El lenguaje de la opinión: el crítico»; y Orlando Rodríguez concluyó con un resumen muy clarificador de la historia del teatro latinoamericano desde sus orígenes.

Las «clases», lejos de adoctrinar a sus alumnos, les invitaron a adentrarse en un sendero sin horizonte apenas marcado. También de la mano del CELCIT, un Taller de Narración Oral Escénica volvió a poner en candelero la validez presente de este ardid actoral; pues, cosa curiosa, la trillada disquisición «Una imagen vale más que mil palabras», resultó ser uno de los aguijones punzantes del evento. ¡Hasta hubo aplausos en una de las muchas defensas acérrimas de la pobre, vieja palabra! ¡Y se citó a Artaud, bendito demonio!

En cambio, la cuarta gran vértebra, la de *exposiciones*, contrastaba por su estaticidad aparente. El pintor colombiano Alberto Betancourt colgó sus últimos trabajos henchidos de una aguda crítica social. Obispos y militares distorsionados recordaban en algún momento los disparates más ácidos de Goya. Edmundo Torres, un peruano afincado en Berlín, actor, danzante, dio un vuelco a nuestras costumbres con su muestrario de máscaras y esculturas que , alimentadas por un background cultural muy amplio (la religión inca, el renacimiento italiano, los films españoles de los años 50-60, lo mitos populares...) poseen una expresión difícil de olvidar, entre grotesca y lírica.

Además, cuatro muestras fotográficas: la de Juan Ramón Yuste titulada *Retratos de teatro de bolsillo*, la del Teatro Estudio de La Habana, la de La Carátula que, al cumplir su veinticinco aniversario, expuso buena parte de su material útil y de archivo, y la del Festival de Teatro de Manisales, ¡algunas aún con ceniza del volcán! Sin embargo, la más llamativa de todas ellas, por lo que de espectacular tiene ver a esos diminutos actores



Circo Grafitti. **(Brasil)**

articulados dentro de su recinto mágico donde cualquier hechizo puede suceder, fue la de títeres del Teatro del la Tía Norica, auténtico patrimonio nacional, pues, si bien no son lo «hermosas» que pudiera pretenderse, tienen (como el propio espectáculo del grupo) un valor histórico, o anecdótico, que es preciso rescatar.

¿Y los libros? ¡Ah, los libros! ¡Cómo quedó demostrada su importancia a la hora de un intercambio real! ¡Mucho más apreciados que los antiguos trueques de cuentas y oro! Obras inencontrables «acá y allá», revistas, dosieres, anuarios, estudios teóricos, cuadernos monográficos chispeaban en los ojos estupefactos de los participantes, hacían tintinear tímidamente los bolsillos o ponían en funcionamiento alguna que otra fotocopiadora.

La librería La Avispa de Madrid vio pasar un reguero de manos ávidas (y rotas) ante su «stand». La revista *El Público* del Centro de Documentación Teatral (Ministerio de Cultura) vino a cubrir un hueco, demasiado hondo, también dentro del festival. Su jugoso inventario *Escenario de dos mundos* que recoge, país por país, las últimas décadas del teatro latinoamericano fue, sin duda, el libro más codiciado. Lástima que las colecciones de La Casa de las Américas (Cuba) y del Ateneo de Caracas no se pudiesen adquirir. Habrían supuesto la contrapartida justa a dicho intercambio.

Otras publicaciones fueron presentadas al par que sus respectivos editores. La Asociación de Directores de Escena (ADE, España), promotora de cooperaciones mutuas, simbiosis profesionales entre, no sólo sus colegas latinoamericanos, sino de cualquier rincón del mundo, después de relatar el «grosso» de sus actividades, presentaron la serie: literatura dramática con la que pretender dar a conocer autores extranjeros inéditos en castellano a pesar de su sobrado renombre. Es el caso de Christoph Hein *(La verdadera historia de Ah Q)*, Heiner Miller *(Camino de Wolokolamsk, La Misión)*, Mijail Shatrov *(La dictadura de la conciencia)*, Bohumil Hrabal *(El bárbaro ingenuo)*, Volker Braum *(La gran paz)* o Peter Hacks *(Los peces)*. Semejante colección de títulos promete ser un arma arrojadiza en las manos de directores que se atrevan a arriesgar sus caducos principios teatrales y abofetear así, con guantes renovadores, la seca piel del rostro público.

El IITCTL, por su parte, presentó tres publicaciones que se complementan: la revista *La Escena Latinoamericana*, el boletín informativo *Punto de partida*, y la serie *Crítica de Teatro Latinoamericano*, soportes teóricos de cualquier futuro colaborador.

Hasta la poesía abrió su pequeño (pero firme) cauce. Andrés García Madrid hizo lectura de su libro *Las huellas*, editado por la galería Orfile, con grabados de Ricardo Zamorano, ante unos escasísimos oyentes, tal y como suele acontecer en estos actos.

Una línea ciertamente «animada» y activadora del festival es la de las actividades extraoficiales, fuera de programa. La voz espectral de los altavoces regaba a cada instante los puntos de encuentro, la hora señalada, a donde debían encaminarse los pasos tal vez ociosos o perdidos. Cito, a vuela pluma, proyecciones de video (la que despertó mayor curiosidad fue la de la Junta de Andalucía sobre el entorno étnico-cultural de los gitanos, claro); homenajes (se suponían espontáneos) a la directora del Ateneo de Caracas y a la propia institución, al Festival de Manisales y (la más emotiva, puesto que Cádiz es su ciudad de origen) al poeta Carlos Edmundo de Ory, todavía «exiliado» en Francia y cuyas visitas a nuestro país son, por desgracia y olvido de las instituciones, muy esporándicas. (Por cierto que fue un trago muy amargo para él, porque odia —literalmente— que le homena-



Dimas González y Fermín A. Reyna en *La obscenidad de cada día,* de Marco Antonio Parra. (Venezuela)

jeen o le entrevisten. Ante mi insistencia púdica en publicar sus opiniones me contestó: «¡Niño, que yo no soy una coca-cola para que me anuncies!».

Por si no bastase, dada la riada de actores que, aprovechando la ocasión, vienen de gira por nuestro país, se improvisaron algunas representaciones al margen del evento. Fermín A. Reyna y Dimas González, dos antiguos integrantes venezolanos del grupo Actoral 80, sorprendieron con la obra de Marco Antonio Parra *La obscenidad de cada día;* «a pelo», sin luces, mal sonido, y los medios más precarios, mostraron un talento insospechado y su puesta en escena resultó una de las más conmovedoras de todo el certamen. La actriz Petra Martínez, que se estrenó como autora y directora con un sketch cómico brindado por el V Centenario, o el elenco del Teatro Imagen, despegándose con una farsa kantoriana en medio del bar como colofón y fin de fiesta.

Otra anécdota curiosa es que, después de la comida, se congregaba una tertulia bautizada «Café, copa y puro... teatro» al hilo de la cual, y según los ánimos cotidianos, surgía un tema concreto de conversación o bien se divagaba sin rumbo fijo, simplemente dialogando, dialogando. Max Meier, delegado del CELCIT en la R.F.A., utilizó una de ellas, verbigracia, para dar a conocer la Sociedad de Teatro y Medios de Comunicación de Latinoamérica, auténtico cordón umbilical entre ese país y el otro continente.

Concluidas las casi dos semanas de agitación, desarrollados una vez más todos los planes previstos, el F.I.T. perpetúa, año tras año, su iniciativa promoviendo una gira de los grupos invitados a lo largo del mapa peninsular. Esta continuidad inmediata es la prueba de que sus organizadores no quieren convertir el evento en un mero escaparate aleccionador, en una muestra hermosa, pero inoperante. Por supueto que tal iniciativa no

persigue fines económicos; su objetivo no es otro que el de acercar el teatro latinoamericano al mayor número de espectadores posible. Las compañías que en ella intervienen no obtienen grandes beneficios y, por lo que a las promotoras respecta, del dinero invertido en el festival sólo se recupera una ínfima suma.

Ahora bien, a la hora de las conclusiones uno se pregunta inevitablemente acerca de la efectividad de este tipo de acontecimientos: ¿qué validez presente tiene el F.I.T? ¿No será otra de esas «acciones culturales», cuantiosas y parafernálicas, a las que tanto nos hemos acostumbrado mientras siguen sin solucionarse los problemas más graves del teatro? Creo que la respuesta está ya implícita en lo hasta aquí expuesto. Pero soy consciente de que, por más páginas que se escriban, es muy difícil concretizar su eficacia secreta. Secreta porque el pulso que da sentido al festival no late en los salones de actos, las reuniones, las cátedras, las exposiciones, etcétera, sino de noche bajo el primer techo fresco que aparezca, ante un vino de Jerez, un ron Habana Club o una caipiriña, según el interlocutor.

Son los actores, esos irritantes frenéticos alucinados, los que insuflan vida (con sus dudas, sus vivencias, sus fantasías, sus neurosis, su talento) a la estratagema quizás artificiosa de empaquetar los bártulos y enfilar unos cuantos mil kilómetros hacia la ciudad remota.

Son esas madrugadas, esas pequeñas conmociones internas, a oscuras, en el teatro, esa ebriedad perecedera, las que otorgan una tregua, un instante para la sincronización, para el intercambio de luces o fluidos, de electricidad común, de realidades netas. Son esos destellos nocturnos, esas complicidades las que conforman el bagaje bizarro, poco frecuente, que arrastran los participantes a sus lugares de origen para luego hacer buen uso de él, o incluso olvidan aquí, diseminado acaso en diez, cien butacas.

Contradicciones existen, claro. De hecho, la más absurda de ellas es, precisamente, la de no dar mayor prioridad a los actores, los cuales no acaban de ubicarse, o mejor dicho, de sentirse en el organigrama demasiado papista del festival. Pareja a ésta, la calidad de los montajes no siempre corresponde a la altura de las circunstancias, no porque no hayan de venir grupos en proceso de maduración, sino porque algunos resultan, desde todo punto de vista, inviables. Mas, es evidente que el F.I.T., como empeño humano, ha ido puliendo durante sus cuatro convocatorias los picos que sobresalían y rellenando los vacíos preocupantes con ánimo de perfección, y que su papel de promotor del teatro iberoamericano es, por estas y muchas razones, incuestionable.

Cádiz, la Gades fenicia, igual que un escenario, se queda sin público. En la alameda Marqués de Comillas se yergue un árbol de dos o tres metros de grosor. Sus ramas, sus raíces, con idéntica firmeza, parecen extenderse más allá del océano en lucha furiosa con las olas y el viento.

Juan Abeleira



Un actor: Isidoro Máiquez

En los últimos años ha crecido mucho nuestro conocimiento —y nuestra estimación— del teatro del siglo XVIII. En efecto, las obras de esta centuria no suben con frecuencia a nuestros escenarios comerciales; sin embargo, es uno de los aspectos en los que ha avanzado más, últimamente, nuestra investigación teatral.

Por concretar un poco, las recientes ediciones del *Diario* y *Epistolario* de Moratín (por René Andioc) y la amplia recopilación de documentos teatrales de la época que acompaña a la edición anotada de *La comedia nueva o el café* (por John Dowling) han abierto nuevas perspectivas a nuestro conocimiento de ese teatro. Podemos ahora estimar mejor a Moratín, su gran figura. Pero no es sólo eso. No se trata sólo de reivindicar la importancia de unos dramaturgos, sino, sobre todo, de conocer mejor la profunda revolución que entonces se lleva a cabo en la vida teatral: locales, actores, compañías, ensayos, público, proyectos de reforma... Ahí, como en tantas otras cosas, la Ilustración está abriendo el camino de la modernidad.

No es, quizás, una época que produzca muchas obras maestras, pero sí existe en ella una enorme afición al teatro, que se manifiesta en una gran variedad de géneros: comedia posbarroca, tragedia neoclásica, drama social, comedia lacrimosa, zarzuela, comedia moderna, sainete... Y en fenómenos de indudable importancia: se multiplica el número de teatros, se producen muchas adaptaciones y traducciones, surgen muchos pequeños locales que ofrecen entretenimientos de índole variada...

Por primera vez en nuestra historia, los actores y actrices poseen una gran popularidad, se convierten (igual que los toreros, en la misma época) en verdaderos ídolos populares: la Tirana, Máiquez, la Malibrán... El retrato que hace Goya de la primera es un símbolo de esta nueva situación social —además de una obra maestra.

Los ilustrados propugnan varios intentos de reformas del teatro. Simbólicamente podemos resumirlos en el nombre egregio de Jovellanos y en una idea básica: el teatro ha de servir a los ideales ilustrados, contribuir a la educación del pueblo.

No se trata sólo de ideas, sino de *teatro*, de vida teatral. Con motivo de la reposición de *La comedia nueva*, el 14 de junio de 1799, Leandro Fernández de Moratín dirige al juez protector de los teatros madrileños una serie de peticiones. Se trata —creo— de un documento básico en la historia de nuestro teatro. Éstas son las siete cosas que demanda Moratín:

1) Tendría el derecho de repasar y cambiar el texto de una comedia suya antes de que la compañía emprendiera una reposición.

2) Podría elegir los actores y actrices de ambas compañías, que estudiarían los papeles que se les destinaran sin réplica ni excusa alguna.

3) Cada cómico se prestaría a recibir sus advertencias y ensayarían a su vista, juntos o separados.

4) Los cómicos ensayarían toda la comedia cuantas veces lo juzgara necesario el autor.

5) Hasta que lo creyera conveniente, no se fijaría la fecha de la primera representación.

6) Los dos últimos ensayos se harían con la decoración y aparato teatral que habría de servir en la representación.

7) El autor habría de ver la decoración, los muebles y los trajes con ocho días de anticipación, para aprobarlos o sugerir reformas convenientes.

En términos de hoy, quiere decirse que Moratín reivindica (insisto: por primera vez en la historia del teatro español) las funciones que hoy desempeña un director de escena. Por supuesto, esto no era, entonces, lo habitual. Podemos verlo en la estupenda sátira del teatro posbarroco que Francisco Nieva incorpora a su obra *¡No más mostrador!*, una «representación alucinada» de la vida y la obra de Larra.

Antes de la reforma ilustrada, domina en nuestra escena la gesticulación barroca. Podemos hacernos una idea gracias al testimonio de los contemporáneos y también por las acotaciones de las obras. Un autor de la época nos ha transmitido este retrato: «Los gritos y aullidos descompuestos, las violentas contorsiones y desplantes, los gestos y ademanes descompasados... aquellas miradas libres, aquellos meneos indecentes, aquel énfasis malicioso, aquella falta de propiedad, de decoro, de pudor, de policía y de aire noble...» Se presenta a una princesa con «las burlas y meneos de alguna turbia doña Clara». A un duque, con «desenfado grosero». Dama y galán se tratan «como si fueran dos verduleros». El *Memorial Literario* nos cuenta que Sancho el Bueno y el Duque de Alba, al enterarse de una amnistía, «empezaron a bailar, saltar y hacer cabriolas tan indecentes como ridículas». Con su inteligente ironía, Moratín duda si la obra que ha visto es «tragedia o entremés». Don Santos Díez González se queja de que los actores siguen aferrados a viejas prácticas: «Aborrecen las tragedias y prefieren aquellos comediones en que hay baladronadas, guapezas, desafíos, batallas y otras cosonas semejantes en que ellos lucen gritando, pataleando y descoyuntándose los huesos». La conclusión es evidente: la reforma que propugnaban los ilustrados no se limitaba a los textos: incluía también, y muy en primer término, la forma de representar.

Esa reforma llegó a triunfar por el camino lateral de la comedia sentimental o lacrimógena, que traía también un nuevo tipo de interpretación. Los testimonios de la época distinguen entre el *terror* (término positivo) y el *horror* (reprobable). Así, en una sátira anónima, escrita por Juan Bautista Arriaza:

> Que el *terror* es placer de almas sensibles
> y el *horror* de caníbales horribles:
> que deslumbrar los ojos, y no el juicio,
> es de linterna mágica el oficio.



¿Dónde estaría la frontera entre ambos términos? Nos lo aclara el *Discurso preliminar* al poema: «La diferencia entre el efecto repugnante y duro causado por el *horror* y aquella mezcla de miedo o lástima, llamada *terror*, que nos produce la inocencia amenazada o el criminal sorprendido por el castigo y despeñado desde el colmo de su usurpación». Un autor desconocido nos señala las palabras más repetidas en este tipo de teatro: *furor, bárbaro, destino, fatal, lóbrego, agitación, terrible, miserable, sepulcral...* Los efectos de estos *horrores* sobre el público eran inmediatos. Así lo anota un crítico: «...mucho es que no hubo algunos accidentes en el teatro, principalmente de las mujeres, que se asustaron y gritaron a vista de un espectáculo tan feo y horroroso». Lo mismo dice la *Sátira* en verso:

> Déjale sus ahorcados y sus brujas,
> mas si en la escena tú la sobrepujas,
> algún niño en verdad romperá el llanto,
> alguna madre abortará de espanto...

Toda la vida teatral anunciaba grandes cambios. En el momento justo, aparece una figura decisiva, el gran actor Isidoro Máiquez: su talento y su fascinación personal consiguen hacer triunfar una nueva forma de actuar.

La singularidad de Máiquez es evidente: ante todo, es el primer actor español que da nombre a toda una etapa de nuestra escena, la «época de Máiquez».

Aparece Máiquez en los teatros madrileños en 1791. Al principio no obtiene éxito: el público no aprecia su forma de declamar, que juzga desmayada y torpe, en contraste con las gesticulaciones que entusiasman a chorizos y polacos.

José Vega lo describe así: «Pico cerrado, voz de mudo, voz de cántaro roto, galán de invierno y hielo, boca de muerto, agua de nieve...»

Otra novedad histórica: con el apoyo de Godoy, recibe Máiquez una ayuda de la Junta de Teatros para viajar a París a perfeccionar su arte. (¡Qué lejos estamos ya de los humildes cómicos del Siglo de Oro! Parece anunciarse ya la época de la Junta para la Ampliación de Estudios). Allí conoce a Talma, el «monstruo» teatral de la época. A su vuelta a Madrid, su nuevo arte produce sensación. Representa *Hamlet* en 1800 y, dos años después, con *Otelo*, logra su plena consagración. Galdós nos da su retrato, en este papel, en *La corte de Carlos IV*: «Máiquez, en su traje de Otelo, parecía una figura antigua que, animada por misterioso agente, se había desprendido del cuadro en que le grabara con los más calientes colores el pincel veneciano. La tinta oscura con que tenía pintado el rostro, fingiendo la tez africana, aumentaba la expresión de sus grandes ojos, la intensidad de su mirada, la blancura de sus dientes y la elocuencia de sus facciones». Algunas veces, el propio Máiquez no puede sustraerse a los usos posbarrocos, exigidos por el público. Así nos lo cuenta Hartzenbusch: «En la tragedia *Numancia*, acostumbraba Máiquez también a pronunciar con *énfasis* aquellos dos versos de Megara:

> Scipión, carne humana nos mantiene,
> la sangre de los cuerpos beberemos.

Solís le replicó: «Si ve Scipión que le dan a gritos esta respuesta, le parecerá una fanfarronada, se reirá de ella y creerá que el General Numantino en nada piensa menos que

en cumplirla. Es necesario que se vea allí la calma terrible del hombre que ha tomado una resolución cruel, pero firme, irrevocable». Máiquez contestó: «Todos los galanes que antes que yo han hecho este papel *gritaban aquí*, y con un auditorio acostumbrado a esto, *si no chillo, disgusto y la tragedia pierde*». Esta última frase resume, mejor que cualquier otra consideración, el peso social que siente sobre sí el actor. Al margen de estos casos, excepcionales, Máiquez sorprende por sus novedades. Trataré de concretarlo en una serie de puntos:

1) Los actores *toman parte en la representación.* Así lo comenta el *Memorial literario:* «El público no ha dejado de observar que todos los actores toman realmente parte en la acción, y que, aunque acaban de hablar, no permanecen en la escena como espectadores, mudos e indiferentes, sino que contribuyen con sus movimientos y ademanes a la acción principal».

2) Sorprende Máiquez por la *delicadeza de sus gestos.* Así lo dice un manuscrito anónimo:

> ¡Cuánta delicadeza! ¡Qué maestría,
> de toda afectación siempre desnudo,
> sublime o natural, grave o ligero,
> el embeleso fue del pueblo ibero.
> Aún me parece que su gesto miro...

3) Actúa como *director,* cuidando la actuación de todos los actores, el vestuario, los decorados, hasta los más pequeños detalles. (Es, como ya vimos, el ideal de Moratín).

Así nos lo cuenta el *Memorial literario:* «...en lo que podemos decir que ha habido progresos es en cuanto a la decoración y representación. Ya no vemos darse una batalla en medio de una estrecha sala, ni sentarse Alejandro en un canapé, ni a la reina Semíramis peinada de "erizón", y a los griegos y romanos con casaca, polvos y espadín».

4) Componía su figura con todos los detalles de la indumentaria como un verdadero artista. Sigamos con el retrato que de él hace Galdós, en su *Otelo:* «Un airoso turbante blanco y rojo, sobre cuya tela se cruzaban filas de engastados diamantes, le cubría la cabeza. Collares de ámbar y de gruesas perlas daban vueltas en su negro cuello y desde los hombros hasta el tobillo le cubría un luengo traje talar de tisú de oro, ceñido a la cintura y abierto por los costados, para dejar ver las calzas de púrpura, estrechamente ajustadas. Alfanje y daga, ambos con riquísima empuñadura, cuajadas de pedrerías, pendían del tahalí, y en los brazos desnudos, que imitaban el matiz artificial de la cara con una finísima calza de punto color de mulato, y terminada en guante para disfrazar también la mano, lucían dos gruesas esclavas de bronce en figura de sierpe enroscada. Dábale la luz de frente, haciendo resplandecer las facetas de las mil piedras falsas y el tornasol del tisú verdadero con que se cubría, y añadidas a estos efectos la animación de su fisonomía, la nobleza de sus movimientos, presentaba *el más hermoso aspecto de figura humana* que es posible imaginar».

5) La voz es el rasgo que más elogian en Máiquez todos los contemporáneos. Y, por supuesto, el contraste con los silencios.

Así lo recuerda José de la Revilla: «Su acento eminentemente trágico; aquellas *inflexiones* de voz, ya terribles, ya patéticas; aquel «¡Edelmira!», pronunciado de un modo que

no se comprende, parece que aún resuena en nuestros oídos... Vehemente y expresivo con la palabra, lo era en la *acción muda* hasta un extremo increíble». Lo mismo vió Martínez de la Rosa: «Temblaron los espectadores al ver a Otelo entrar *silencioso* y recorrer con los ojos la funesta estancia». Su voz *opaca* es lo que recuerda especialmente Luis Calvo Revilla: «...las dos veces seguidas que pronuncia Otelo el nombre de su mujer, como llamándola después de haberle dado muerte; el modo era expresando en esos dos gritos cariño y espanto a la vez (espanto doloroso). El acento de cariño no hay necesidad de explicarlo (cualquiera lo sabe), sólo necesita explicación el otro sentimiento que se ha de unir a aquél, y esto lo conseguía Máiquez privando a su voz de todo timbre, de toda vibración, haciéndola completamente *opaca,* que es la voz del espanto, muy semejante a la del susto. Se logra conteniendo el aliento al hablar».

6) Un virtuosismo de Máiquez que impresiona especialmente a los espectadores es lo que podemos llamar su *progresión dramática.*

Sigue recordando Calvo Revilla: «Máiquez se conmovía, gradualmente la conmoción se trocaba en suspiro, el suspiro en sollozo, el sollozo en llanto, el llanto en llanto desgarrador; pasaba entonces por su mente la idea de que lloraba por la adúltera (él por tal la tenía) y el llanto desgarrador se trocaba en llanto, el llanto en sollozo, el sollozo en suspiro, el suspiro en conmoción, la conmoción en tranquilidad, y era entonces cuando decía: "Está bien hecho lo que acabo de hacer con esta ingrata".

7) Con su nueva forma de interpretar, Máiquez logra convencer al público de que no se trata de frialdad, sino de abrirse a la *variedad de las pasiones* humanas, sin limitarse a los estereotipos tradicionales.

Dionisio Solís, en la dedicatoria de su *Orestes,* hace esta enumeración de las pasiones que suscitaba:

> Proteo multiforme del teatro,
> obedientes están *cuantos afectos*
> *del corazón* en el profundo abismo
> se anidan tenebrosos: odio, ira,
> terror, furor, misericordia, llanto,
> celos, amor, y, arrebatada de ellos,
> refiere cómo atónita la mente
> del sorprendido espectador, contigo,
> teme si temes, en tu afán se afana,
> tus celos siente, tu furor le irrita,
> llora a tu llanto y quéjase a tus quejas.

Lo mismo reivindica el propio Máiquez, en su carta póstuma a Talma, su maestro y amigo: «¿Presentando yo con tanta frecuencia en la escena española a Orosmán, Orestes, Óscar, podía olvidar a mi maestro, al ilustre actor que ha sabido pintar con una verdad y energía tan singulares las pasiones más terribles de los hombres?»

Los espectadores comprueban, entusiasmados, que es capaz de representar, a la vez, *dos sentimientos opuestos.* Así lo vio Revilla, en su juventud: «Al presentarse Polinice en el Palacio de Eteocles, desde el fondo del foro se pintaban en los ojos de Isidoro los *dos opuestos sentimientos* de este personaje: el amor a su madre y el odio a su hermano. Ya en brazos de aquélla volvía el rostro a contemplar a éste, y con un juego fisionómico, deli-

cado y vehemente, pintaba con mudo lenguaje el odio, el desprecio y la venganza; y, antes que hablase, ya los espectadores experimentaban el ansia y agitación producidos por el presentimiento de una catástrofe espantosa.»

8) Todos los elogios coinciden y culminan en un punto: la elocuencia de Máiquez, que da la *ilusión de la realidad*. Basándose en esta cualidad, Galdós imagina una intriga novelesca cercana a la de *Un drama nuevo*, con la mezcla de realidad y ficción: «Ocurrió una cosa singular. Isidoro leyó el papel en silencio: sus labios secos y lívidos temblaron, y, como si aún creyera que era ilusión lo que veía, lo leyó y releyó de nuevo, mientras el público, ignorando la causa de aquel silencio, mostraba su asombro en un sordo murmullo. Isidoro, al fin alzó la vista, se pasó las manos por la frente; parecía despertar de un sueño; balbuceó algunas voces terribles; cerró los ojos, como tratando de serenarse y reanudar su papel; dio algunos pasos hacia el público y retrocedió luego. Los rumores aumentaron. Llamábale el apuntador, repitiendo con fuerza los versos, hasta que, al fin, Isidoro se estremeció todo, sus ojos echaban lumbre; cerró los puños, agitó los brazos y, golpeando el suelo, declamó los terribles versos:

> Mira, ¿ves el papel, ves la diadema?
> Pues yo quiero empaparlos, sumergirlos
> en la sangre infeliz y detestable,
> en esa sangre impura que abomino (...)

Jamás estos versos se habían declamado en la escena española con tan fogosa elocuencia, con tan aterradora expresión. El artificio del drama había desaparecido y el hombre mismo, el bárbaro y apasionado Otelo, espantaba al auditorio con las voces de su inflamada ira. Un aplauso atronador y unánime estremeció la sala; nunca los concurrentes habían visto perfección semejante.»

Supone Galdós que Máiquez ha recibido, en escena, la prueba de una presunta infidelidad y que sigue recitando su papel, ya no como teatro. La escena concluye de una manera efectista: «Diciendo esto, Isidoro desenvainó la daga; en lugar de la hoja de madera plateada vimos brillar en su mano una reluciente hoja de acero. La conmoción fue general entre bastidores. Lanzóse Edelmira del lecho con precipitación y azoramiento, y recorrió la escena gritando como una loca: "¡Favor, favor... que me mata...! ¡Al asesino!"». Galdós ha imaginado una ficción novelesca, por supuesto, pero lo ha hecho sobre la base histórica de una cualidad cierta: la ilusión de realidad que sabía comunicar a los espectadores Máiquez. De esta admiración popular surgió una décima que concluye con una frase rotunda:

> Máiquez, con tal perfección
> hizo el trágico africano
> que del pueblo carpetano
> ha sido la admiración.
> La envidia en esta ocasión
> depuso su encono y saña;
> mas, si vuelve a la campaña
> y Melpómene no media,
> verá que es, en la tragedia,
> *Máiquez el Garrick de España.*



¿Cuáles eran los efectos que todo esto producía en el público? Unos pocos testimonios nos bastarán para entenderlo. A veces, tal como nos cuenta Revilla, se les erizan los cabellos: «Qué movimiento de horror al pronunciar estas palabras: "Gritos, sollozos, lágrimas, espada, sangre..." Puede asegurarse que, al pronunciarlas nuestro trágico, *a todos los espectadores se les erizaban los cabellos* y un frío intenso discurría por sus venas. Tal era la fuerza de expresión de Máiquez».

El público reacciona con una nueva sensibilidad, con un suspiro o un silencio emocionado. Así lo leemos en el *Diario de Madrid:* «¡Poetas dramáticos!, el verdadero aplauso que debéis anhelar, *no son las palmadas ni los bravos* que se oyen repentinamente al proferir un verso, o un pensamiento brillante, sino *el profundo suspiro que sale del alma* y alivia después de la angustia y violencia de *un largo silencio*».

Los sentimientos liberales de Máiquez se expresaban con fuerza a través de la interpretación de algunos papeles. Mesonero Romanos nos cuenta lo que pasaba al representar la *Numancia* de Cervantes: «Cada vez que Máiquez se presentaba en el papel de Bruto, en la tragedia de Alfieri, en el de Pelayo, en la de Quintana, o en el de Megara, de la *Numancia*, se reforzaba el piquete de guardia del teatro, doblaba el alcalde de Corte, presidente, su ronda de alguaciles, y cuando Máiquez prorrumpía con aquel acento fascinador, con aquel fuego que le inspiraba su inmenso talento y sus facultades artísticas, en aquellos famosos versos:

Y escrito está en el libro del destino
que es libre la nación que quiere serlo...

A fundar otra España y otra patria
más grande, más feliz que la primera...

A impulsos o del hambre o de la espada,
libres nacimos, libres moriremos

el público, electrizado, se levantaba en masa a aplaudir y a vitorear; los soldados de la guardia tomaban las armas y el alcalde presidente destacaba los alguaciles a decir al actor que *mitigase su ardimiento* o suprimiese aquellos versos, a lo cual se negaba con altivez.»

Pocos testimonios más claros, en la historia de nuestra escena, del poder del teatro sobre los espectadores... El arrebato emocional de Máiquez no se queda en eso, sino que consigue una serie de reformas escénicas muy concretas. Así las resume Revilla:

1) Dar billetes numerados para entrar en el teatro.

2) Colocar asientos en el patio, evitando así el bullicio y las oleadas de gente, de pie.

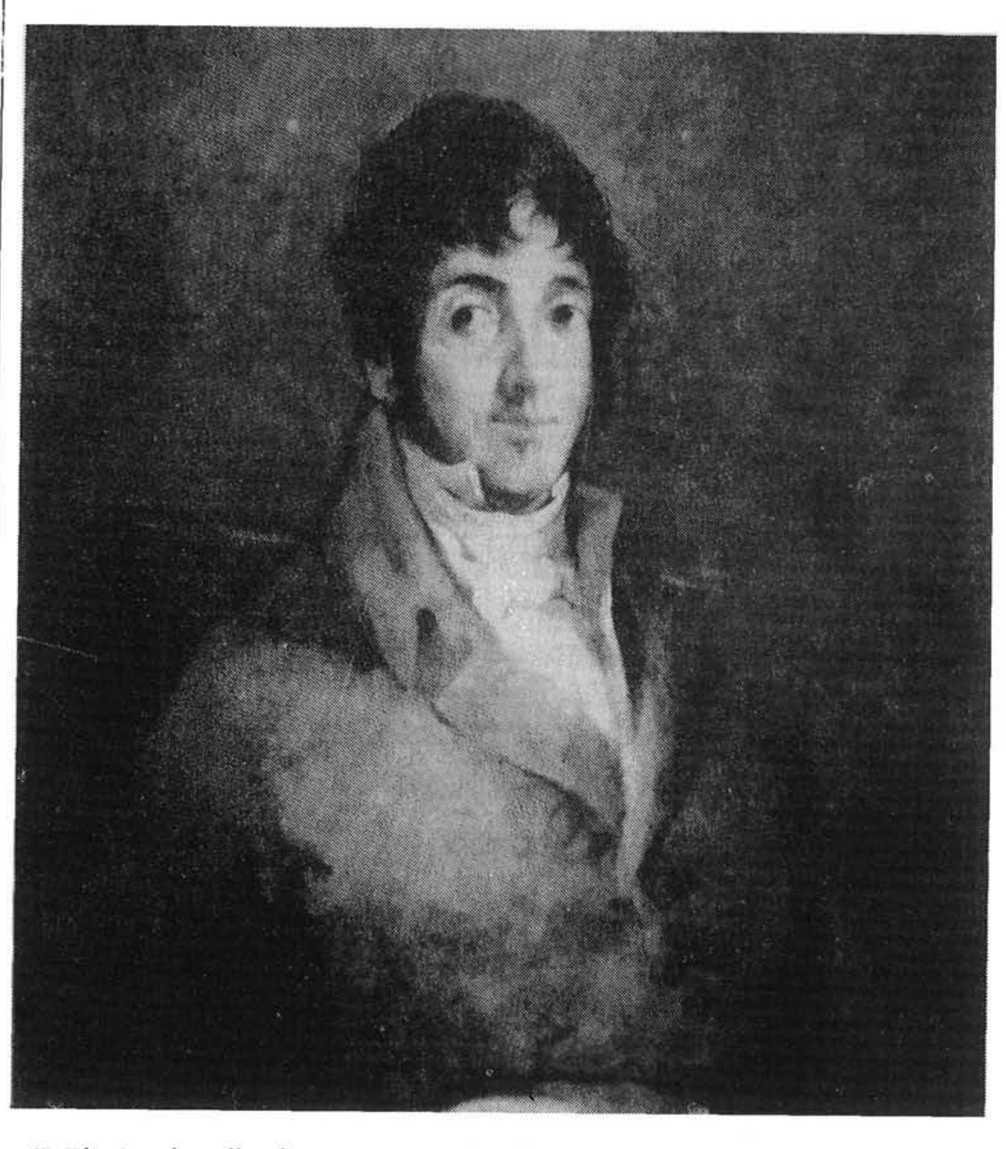
3) Suprimir los «cubillos», palcos que se internaban en el proscenio, más allá de la línea de candilejas. Estas localidades eran propias de los «apasionados finos», fervientes admiradores de las actrices.

4) No vender agua, naranjas ni confituras dentro del teatro.

5) Poner carteles impresos, para anunciar la representación, en vez de manuscritos.

6) Eliminar la costumbres de que el barba o el gracioso saliese directamente por delante del telón de embocadura, para anunciar la función del día siguiente.





Goya: ***Isidoro Máiquez.*** **(Instituto de Arte de Chicago)**

7) Eliminar las sillas de manos en que iban las actrices al teatro, en medio del clamor popular, sustituyéndolas por coches.

Todo esto, y otras cosas más, es justamente lo que han venido pidiendo sin éxito, a lo largo de muchos años, los ilustrados que querían reformar nuestra escena. Ha hecho falta la aparición de un gran actor, de un héroe popular, para que se aceptaran todas estas reformas. Por eso, entre otras cosas, Máiquez posee una importancia decisiva en la historia de nuestro teatro. No sólo fue un «verdadero prodigio en su profesión», como dice Alcalá Galiano. Moratín resume así su significado histórico, en frase lapidaria: «Con él empezó la gloria de nuestro teatro en la representación y con él acabó».

Había llegado en el momento justo: una nueva sociedad tenía que gustar de un nuevo teatro, basado en una nueva forma de representar. El arte del actor es, en principio, el más efímero. Pero, alguna vez, vence, es capaz de superar *la herida del tiempo.* Esa es la gloria de Isidoro Máiquez: con él se abre nuestro teatro moderno.

Andrés Amorós



Rito y ritmo: el cante jondo

Tal vez sea muestra de desafío o vanidad, cuando no se es un especialista, el hecho de atreverse a escribir sobre un arte que lleva en su espalda una ciencia, sobre este fenómeno artístico que todo el mundo identifica y reconoce a través de la palabra «flamenco». Tampoco quisiera hacerme cómplice, al escribir estas páginas que me inspira la lectura del libro *Dos siglos de flamenco*[1], de «las especulaciones en la prosa y las divagaciones y los tópicos en la poesía» de que «está plagada» la literatura en torno al flamenco[2]. Cuando no se es flamencólogo, cuando no se es andaluz, cuando se es partícipe tanto de lo profano como de lo sagrado en que el flamenco se halla envuelto, la mejor manera de enfocar esta tarea nos parece la de dar fe de las dos actitudes que pueden adoptarse ante el fenómeno flamenco. La una va de la experiencia a la investigación, la otra recorre el camino en sentido inverso. En casi todos los aficionados, las dos se combinan de manera desigual. Sólo en los grandes profesionales alcanzan un punto de equilibrio la experiencia directa del flamenco —no sólo como expresión artística que se contempla, sino, y sobre todo, como expresión artística que se produce—, y la investigación o aprehensión intelectual del mismo. En el mundo del flamenco, el creador-investigador es un caso poco frecuente que se da sólo en personalidades de primer plano como Antonio Mairena, Fosforito, Félix Grande, Manuel Cano Tamayo, y un muy reducido etcétera.

«Dar y pedir, qué gran lenguaje»[3]. Este es el lenguaje del cante jondo. Para comunicarse con él, y no sólo hablar de él, hace falta aprender su lenguaje. Para realizar este propósito, la persona aficionada pero no especialista recurre a la audición del cante y a la erudición de los estudiosos. Vamos a tratar de exponer aquí unas impresiones personales acerca de lo que nos dan y nos piden tanto los flamencólogos como el flamenco.

Los flamencólogos nos dan un material informativo que ya ha alcanzado unas dimensiones enciclopédicas. El libro *Dos siglos de flamenco* es un reflejo de las numerosas investigaciones que se están produciendo sobre el flamenco y sus más recientes resultados. Los intelectuales nos proporcionan una gran cantidad de datos históricos, antropológicos, culturales, sociales, lingüísticos, y nos dan la impresión de saber muchas cosas muy importantes sobre el flamenco. Pero a la hora de escuchar una copla, o una falseta, a la hora de contemplar un aile, ¿de qué nos isrven tantos conocimientos científicos u objetivos? Para los más intelectuales de los aficionados, la erudición puede incluso representar un obstáculo al ejercicio de su capacidad de emoción.

[1] Dos siglos de flamenco. Actas de la Conferencia Internacional, *Jerez, 21-25 de junio 1988. Fundación Andaluza de Flamenco. Jerez, 1989, 493 páginas.*

[2] *José Blas Vega, en* Dos siglos de flamenco, *p. 230. En adelante, en todas las citas de este libro se mencionará sólo la página.*

[3] *Félix Grande:* Memoria del flamenco. *Espasa Calpe. 2.ª edición: Madrid, 1987.*



El flamenco aparece claramente mucho más estudiado desde el punto de vista histórico que desde cualquier otra perspectiva. El repaso de las distintas etapas cronológicas del flamenco ocupa el centro de la colección de estudios realizada por la Fundación Andaluza de Flamenco. Entre las actas de esta conferencia internacional celebrada en junio de 1988, junto a una importante representación de las técnicas de la crítica literaria más universitaria aplicadas al flamenco, y aparte de la aproximación puramente histórica ya mencionada (que incluye los aspectos geográficos y sociológicos), sólo se encuentran una ponencia que trata del baile y otra que trata de la guitarra. Se puede lamentar esta escasez, compensada en parte por la calidad de éstas y de las demás aportaciones.

La «comunicación» de Gerhard Steingress, en particular, destaca por su tentativa de matizar una visión generalmente aceptada por los flamencólogos en lo que a su evolución se refiere[4]. Este estudioso afirma lo siguiente: «Lo que hoy día se considera como flamenco no nació como flamenco "puro" que luego degeneró a través de los cafés y del teatro, sino que desarrolló su "pureza" y su peculiaridad a través de la dialéctica con la música andaluza y la sociedad como base de ella. Es decir, la "pureza" del cante es el producto de la transformación artística de unas partes del folklore andaluz, de una "conversión cualitativa": su "quintaesencia". Ahora bien, tal proceso de transformación sólo fue posible gracias a la intervención decisiva del elemento gitano-andaluz» (p. 379). Para G. Steingress, el flamenco es el producto de un «cambio de ambiente y de público, causado por el proceso social de la transición de la sociedad andaluza del feudalismo hacia un tipo concreto de capitalismo en el siglo XIX» (p. 345). Añade el investigador la precisión siguiente, digna de interés: la introducción del flamenco en el espectáculo de teatro fue premeditada con el fin de «crear una identidad integradora de la nación española, dividida en clases sociales antagonistas» (p. 350), imagen destinada a ocultar estos antagonismos.

La realidad histórica del flamenco es, por supuesto, más compleja de como puede aparecer en tal o cual estudio que se le dedique. La aceptación del espectáculo flamenco dista *mucho de ser general, las altas capas de la sociedad siempre lo han despreciado.* Si en las funciones teatrales actúan profesionales payos que falsifican el flamenco por pura ignorancia, también los gitanos suben al escenario, si no en los teatros, por lo menos en los cafés cantantes, y no salvaguardan siempre la pureza de sus tradiciones. Muchos flamencólogos han tratado de explicar las misteriosas causas que impulsaron al flamenco a presentarse públicamente en forma de espectáculo, y con más fortuna han estudiado las consecuencias de la profesionalización y de la comercialización del flamenco sobre su calidad artística y su sentido verdadero. De momento, todos parecen considerar que ha habido una rápida degradación seguida de cierto esfuerzo hacia un reencuentro con los orígenes y la autenticidad.

La flamencología se nos presenta como una ciencia en proceso de consolidación que invita a investigar cada vez más la documentación disponible y a acumular más informaciones objetivas. Actitud que no deja de resultar un tanto paradójica si se advierte que también de un modo generalizado y simultáneo se habla de los misterios del flamenco como de secretos impenetrables. Lo que nos dan y lo que nos piden los flamencólogos —o mejor dicho: lo que se piden entre sí y a sí mismos los flamencólogos— es más erudi-

[4] *Su paso del café cantante al teatro.*



ción, más intelectualismo, en fin de cuentas algo parecido a un muro lo suficientemente alto y ancho como para que la luz del cante jondo deje de iluminarnos, lo que equivale a decir que deje de molestarnos por las preguntas al parecer sin respuestas que suscita. Mientras tanto, parecen no poder evitar el hablar del misterio, del enigma del flamenco.

Aquí es sin duda necesario abrir un paréntesis para tratar de definir los términos que empleamos. Al escribir la palabra «flamenco», nos referimos a todas las manifestaciones artísticas agrupadas bajo esa denominación. El flamenco es lo exterior, lo visible, por ende la parte más reducida y a menudo menos consistente de una especie de iceberg, cuya parte oculta llamamos «lo jondo». Suponiendo que exista una sabiduría peculiar del pueblo gitano-andaluz, diremos que lo jondo es la parte esotérica —oculta— de esta totalidad, cuyo nombre desconocemos, y que el flamenco es la parte exotérica —exterior— de la misma. O aún en otras palabras: el flamenco es la parte profana y lo jondo la parte sagrada de esa misma totalidad.

De hecho, esta delimitación que acabamos de fijar nos ha sido inspirada por las numerosas alusiones al misterio de lo que los estudiosos parecen denominar indiscrinadamente (y entonces, ¿dónde estará su rigor de científicos?) como cante jondo, cante, cante flamenco y flamenco.

Lo que nos da el flamenco: un misterio fascinante e impenetrado

A lo largo de las ponencias reunidas en el libro *Dos siglos de flamenco,* hemos notado las siguientes formulaciones: «Al ser humano sólo le apasiona el misterio. Y pocas cosas más misteriosas que el cante jondo (...) Tal es el gran enigma y su don peligroso.» (Son frases de Antonio Gala en su discurso de apertura del Congreso de Jerez al que vamos refiriéndonos a lo largo de estas páginas); «este fascinante, hermético y misterioso mundo de lo jondo» (José Blas Vega, p. 229); «tan rica como enigmática expresión musical» (Manuel Ríos Ruiz, p. 241); «sabemos lo difícil que es este "misterio"» (Fosforito, p. 293); «el hermético gemido del lenguaje de lo jondo» (Manuel Martín Martín, p. 306).

Nos parece inútil acumular más citas. Todos los flamencólogos aluden al misterio que nos regala el cante, pero ninguno parece querer afrontarlo, ninguno se anima a ir más allá de la constatación. ¿Por qué? Quizá porque resulta poco científico estudiar lo misterioso. Pero resulta igualmente poco científica la mención de un dato que luego no se utiliza en algún momento de la demostración. ¿Por qué es difícil? Ellos realizan con éxito investigaciones mucho más difíciles. ¿Por qué es vedado? Resulta quizás un tanto mal visto entre intelectuales el dedicarse al estudio de lo oculto. ¿Por qué les produce recelo? ¿Serían supersticiosos algunos flamencólogos? ¿Por qué es arriesgado? Pueden querer no equivorcarse. ¿Por qué es peligroso? Los verdaderos sabios fueron y son —que yo sepa— los más sinceros pacifistas y gente poco colérica.

Entonces, ¿por qué se limitan a mencionar el misterio de lo jondo y no le dedican parte de su estudio? Seguramente, eso ocurre porque no están preparados para asumir el mis-

terio de lo jondo. Excepto los poquísimos hombres que son primero artistas de lo jondo y luego estudiosos, los demás investigadores se limitan a estudiar el flamenco de modo intelectual, sin hacer caso al poder iniciático de lo jondo. Ese «don», que menciona Antonio Gala, le resulta «peligroso» (es término suyo, p. 9) al flamencólogo, al igual que la «fascinación» (a la que alude José Blas Vega). Mientras algunos se limitan a señalar el misterio —cosa inútil, puesto que no lo utilizan—, otros acreditan la glorificación del misterio en sí y contribuyen a descalificarlo, mientras corren el peligro, nada fantasioso, de descalificarse a sí mismos, cosa lamentable, pues se trata de autoridades con justicia reconocidas en flamencología. Sinceramente, nos da pena oír una afirmación como ésta: «Al ser humano sólo le apasiona el misterio», y oír los aplausos que recibe del público. Porque un ser verdaderamente humano no se deja fascinar ni se apasiona por los misterios en sí, sino que trabaja para que se le vuelvan saberes evidentes y útiles en la práctica, es decir, saberes que le ayuden a vivir plenamente la condición humana.

No nos alejamos de nuestro tema, sino que nos adentramos más en él al preguntarnos cómo pueden los estudiosos darnos algún conocimiento verdaderamente útil sobre el flamenco mientras sigan negándose a asumir el don prodigioso y exigente de lo jondo.

Seguramente aciertan, pero de modo todavía insuficiente, los flamencólogos que mencionan la esencia ritual de lo jondo y la necesidad de iniciación para quienes se sienten atraídos por él. El propio Antonio Gala dice del flamenco que «no es un folklore: se levanta como un rito individual» (p. 7). José Blas Vega va más lejos al hablar de «el ritual de estas primeras juergas organizadas» (p. 232). Se cita una frase de José Manuel Caballero Bonald, quien ha subrayado «la condición ritual del flamenco». Por su parte, Manuel Martín Martín alude al «hecho gitano-andaluz como un rito íntimo» (p. 298). Otro flamencólogo apunta lo siguiente: los gitanos «conservan con celo ciertamente catacúmbico una serie de tradiciones —entre ellas el romancero— que no revelan sino a los de su raza, y que no se conocen sino por *filtraciones* confidenciales hasta tiempos muy recientes.» (Luis Suárez Avila, p. 64). Uno de los beneficiarios de tales confidencias fue Estébanez Calderón, que el mismo investigador reconoce como un «*iniciado* (la cursiva es suya) que frecuenta reuniones flamencas y en ellas es conocido y aún respetado» (p. 54).

A las palabras «tradiciones» e «iniciado» debemos añadir la noción de herencia, mencionada por Onofre López en su ponencia: «El cante "de verdad" tiene presencia natural entre las familias gitanas, que guardan celosamente la gran herencia que, de padres a hijos, se fueron transmitiendo desde que un gitano, en el fondo de una cueva o en la llama de una fragua, diera el grito lastimero que presagiaba la formación de un pentagrama donde música y palabra comenzaban a narrar la trágica y desgarradora historia de todo un pueblo» (p. 282).

Todo lo anteriormente citado nos induce a profundizar en el análisis del fenómeno de lo jondo bajo el enfoque de su naturaleza profunda: su contenido esotérico, y el hecho de que sus tres modalidades (¿por qué tres?) de exteriorización sean el vehículo para la propagación de la sabiduría humana ancestral que en lo jondo se oculta. Pasemos ahora a examinar...



...Lo que nos pide lo jondo

José Blas Vega cita en su conferencia a los hermanos Carlos y Pedro Caba, autores del libro *Andalucía, su comunismo y su cante jondo* (1933), cuyo propósito era: «atraer hacia lo jondo a los intelectuales, no para que lo sometan y lo intelectualicen, sino al revés, para que ellos refresquen sus raíces en sentimientos primarios, en jugo de vida y se preparen así para entender el alma morena de Andalucía, compleja y delicada.» (pp. 237-238)

Algunos flamencólogos nos invitan, del mismo modo que lo hace lo jondo, a «vivir el arte de una forma total y apasionada» (Onofre López, p. 286), pero no nos facilitan claves para siquiera emprender esta atrevida —pero imprescindible— tarea. Aunque sea en forma de hipótesis, queremos arriesgarnos a adentrarnos en lo jondo en vez de conformarnos con acercarnos al flamenco, y por tanto, vamos a intentar profundizar en el aspecto sagrado de lo jondo, pues esto es lo que nos pide lo jondo, creemos, a saber: que nos abramos a su dimensión sagrada.

Para situarnos en la esfera de lo sagrado tenemos que recurrir al ejercicio de lo que la gnosis llama los centros superiores de la máquina humana: el centro intelectual superior y el centro emocional superior. Por tanto, dejaremos apartados los saberes sobre flamenco para dedicarnos a sentir lo jondo. Este sentir se distribuye según dos modalidades propias a lo jondo: el rito y el ritmo.

Con gran acierto escribe Manuel Ríos Ruiz que «por esencia, el flamenco (nosotros diríamos: lo jondo) es la concreción natural de un difícil equilibrio entre cuerpo, alma y espíritu, producto de la idiosincracia andaluza, una interiorización vital y anímica que se hace arte al exteriorizarse» (p. 242). Y si es verdad, como lo escribe Manuel Martín Martín, que: «en el arte flamenco, como en todo, lo que cuenta es la cantidad de vida, la cantidad de esencia creadora que hay insuflada en cada cante» (p. 308), entonces vamos a dedicarnos, en el resto de estas páginas, a apuntar nuestras reflexiones acerca de lo que pensamos que es la esencia de lo jondo.

Federico García Lorca nos revela una clave importante sobre la identidad verdadera de los hombres de lo jondo cuando escribe, sobre los gitanos del matadero de Cádiz, lo siguiente: «la gente les cree carniceros, pero en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión». El oficio de matarife-carnicero, además de ser despreciado como oficio infamante y por ello reservado a personas asimiladas como parias (se opina que los gitanos fueron antiguamente una casta de parias en la India), era un oficio que se transmitía, como casi todos los oficios, de padres a hijos. Esto significa que sus técnicas propias tenían algo de secreto, al menos en parte. Se sabe también que los judíos y los árabes que vivían en España hasta la época en que aparecen los primeros gitanos no tenían derecho a comer carne de animales que no hubiesen sido sacrificados según los ritos (siempre relativamente ocultos) impuestos por sus respectivas religiones.

Por otra parte, nos llama la atención el oficio de herrero, tan difundido entre gitanos, pero sobre el cual, que sepamos, ningún flamencólogo ha aportado comentarios positivos. Sin embargo, recurriendo a una buena enciclopedia, se puede comprobar que el oficio de herrero está en el origen más remoto de la alquimia. Varios milenios antes de nues-

tra era, y en la China, los hombres que poseían el arte de fundir, mezclar y moldear los metales eran poco más o menos los jefes supremos de sus tribus. La alquimia, varios milenios más tarde, y entre otros pueblos que los de la China, siguió recordando este poder supremo que le otorgaba a un hombre el hecho de estar en contacto con el fuego y con los metales, que provienen de las entrañas de la tierra. Si es verdad que los gitanos son oriundos de Oriente, se ve claramente que su oficio de herrero no fue una casualidad. Además, se sabe que en las fraguas andaluzas, donde muy frecuentemente trabajaban gitanos, nacieron los cantes básicos de lo jondo; nacieron del contacto permanente con el fuego y con el ritmo de los martillazos. El herrero gitano es, sin duda alguna, una variedad insospechada de alquimista. ¿De dónde le vendrían a los gitanos —a los jondos— esa realmente enigmática capacidad de trasmutar el vil plomo de sus sufrimientos en ese oro de la obra de arte que es el cante jondo, sino del conocimiento tradicional y alquímico de las secretas técnicas de transubstanciación de los metales? Asimismo, el cantaor, cuando llega a ser auténtico, es decir, cuando llega a transmitir en su cante unas cuantas parcelas de su jonda sabiduría, se transmuta en cuerpo solar, en plenitud de ser, en hombre verdadero. Remitimos, para apoyar esta sugerencia nuestra, al poema de Félix Grande dedicado a Manolo Caracol en *Biografía*, un poema que, por supuesto, «sabe y calla mucho». Dice el propio Fosforito lo siguiente, que nos parece tan esclarecedor: «Hace falta echar muchos metales en el crisol del tiempo para conseguir una ley de tantos quilates; ya que un cante o un toque bien hecho es una obra perfecta» (p. 290). Es una obra perfecta, sí, y lo consigue porque es una obra presente, instantánea, fuera de la diacronía, dentro de su lugar. Esto nos recuerda que la gnosis, en su sentido original, es una filosofía de la momentaneidad, una filosofía práctica, que revela que el ser alcanza su esencia en su estar presente, este «sagrado presente» que es la única casa donde hay vida verdadera.

Acabamos de escribir la palabra gnosis. En efecto, lo jondo se nos presenta como un avatar de la gnosis eterna y universal, esa gnosis peculiar que conservan y cultivan las comunidades gitanas, una sabiduría que expresan en lo jondo (toque, cante, baile) porque la han heredado de sus antepasados, que la trajeron ¿de la India, o de Egipto? No lo sabemos. Ellos, sí. Ese linaje egipcio, mencionado por algunos gitanos, merece nuestra atención. Si es verdadero, tiende a aportar un elemento de prueba a nuestro análisis de lo jondo como directamente vinculado con la ciencia oculta y, en este caso, con el hermetismo. Pues se sabe que el hermetismo es la suma de los saberes legados por el dios egipcio Toth, llamado por los griegos Hermes Trimegisto. Si es legendario el origen egipcio de los gitanos, tiene igual valor, pues muestra que estas gentes, los jondos, no han olvidado que son poseedores de una sabiduría ancestral que se parece mucho, seguramente, a las ciencias herméticas nacidas en Egipto y cultivadas por sus tribus de modo tradicional y hereditario. Luis Suárez Avila cita unas palabras de Manuel Torre, el cantaor gitano, que dijo: «en el cante... lo que hay que buscar siempre, hasta encontrarlo, es el tronco negro de Faraón» (p. 79). Esta frase de Manuel Torre no acredita, en verdad, el origen egipcio de los gitanos, pero sí encierra una clave básica sobre la verdadera naturaleza de lo que nos pide lo jondo: y se trata de un trabajo esotérico, o sea, de un trabajo iniciático: buscar siempre, hasta encontrarlo, el tronco negro de Faraón. Esto quiere decir que uno no tiene derecho a interrumpir su búsqueda (búsqueda, no investigación) hasta que



haya encontrado, pero encontrado ¿qué?: «el tronco negro de Faraón»; para un gnóstico, o para un alquimista, este símbolo es sumamente fácil de interpretar. Pero nosotros no tenemos derecho a exponer con más palabras lo que significa.

Nunca se acaba la iniciación del sabio verdadero, nunca se acaba el aprendizaje del cantaor: «Sabemos por lo oído, lo visto y lo vivido, lo difícil que es cantar bien, lo largo que es el aprendizaje —tanto, que nunca se termina—, a pesar de los medios técnicos con que contamos desde hace tiempo; ¿adónde habría de remontarse? ¿a qué siglo? ¿a qué sones?» (son palabras —y preguntas— de Fosforito, p. 289).

La tradición, la memoria, la fidelidad, son los ingredientes imprescindibles de lo jondo, como lo son de toda filosofía y sabiduría verdadera, llamémosla alquimia, gnosis, hermetismo, esoterismo u ocultismo: «El cantaor actúa siempre *como* (no sólo con la) memoria de las generaciones que le han precedido» (el subrayado y el paréntesis son nuestros; p. 289). Con la palabra «como» se apunta al ser.

Sigamos reproduciendo palabras de Fosforito; dice del cantaor: «Aprenderá a dosificar sus fuerzas y así, casi sin darse cuenta, se irá desprendiendo de cualquier influencia o parentesco ajeno a su propia forma, e irá redescubriendo su propio fondo, el que él pone a su cante (que es innato, porque aunque en el fondo de cada cante haya una gran influencia ancestral y cada grito, cada tercio, cada compás, sea el fruto acumulado de siglos, en el corazón de cada artista, de cada cantaor, hay un halo innato que es el que le hace aquilatar sus sentimientos)» (p. 292). Esta caracterización del cantaor se adecúa perfectamente a la definición de todo sabio verdadero: hereda el legado inconsciente del trabajo y de los saberes de sus antecesores (Fosforito llama a esta herencia «halo innato», también se podría llamar «alma»), aprende con unos cuantos maestros las técnicas expresivas que le son necesarias, y gracias a esas técnicas es capaz tanto de «redescubrir» en su intimidad todas las verdades eternas del hombre y del mundo, como de comunicarlas a su vez a los demás seres humanos.

A continuación, Fosforito describe el comportamiento del auténtico cantaor, que también se asemeja punto por punto al de los sabios (esoteristas): «A esos cantaores se les nota una dignidad, se les ve que se han hecho en el respeto y el consejo de los maestros, de los que aprendieron y tomaron la "enjundia". Estos van por la vida sin estridencias, saben lo que tienen entre manos, parecen de otra galaxia distinta a la de esos otros que basan su saber en la fuerza, creyendo que la razón está en el volumen de su vocerío» (p. 292-293). Nos parece importante subrayar que la manera que Fosforito tiene de enfocar lo jondo es totalmente distinta de la de los flamencólogos puramente intelectuales. Por ser ante todo un cantaor, Fosforito habla del cante desde el punto de vista ontológico, y nos comunica la realidad metafísica de lo jondo desde su experiencia íntima. Pues lo que se ha experimentado con autenticidad, lo que se ha ido construyendo día a día con lucha, sacrificios y fidelidad de propósito, es algo que se puede expresar y transmitir. Es un error, pensamos, creer que lo íntimo es inefable. Sólo los que no han alcanzado de veras el fondo de su propio ser acreditan la idea de lo inefable. Los que realmente saben, también son capaces de decir lo que saben. Lo dicen de forma simbólica, por supuesto, de forma artística siempre, pero se entiende perfectamente. El poeta lo dice con versos, el músico con notas, el gnóstico con parábolas y claves, el hombre jon-



do con sus coplas, sus toques, sus bailes. La verdad es, por esencia, siempre la misma, cualquiera que sea la forma que elija para revelarse a los hombres. Todas estas sucesivas formas que adopta la verdad tienden a plasmarse en ritos, lo que equivale a decir que la verdad sólo puede irrumpir en una circunstancia sagrada, o sea: cuando tanto el espacio y el momento como las disposiciones interiores de los productores y receptores del rito se sitúan plenamente dentro de lo sagrado. Fosforito lo hace constar cuando dice, al final de su ponencia, lo que sigue: «Algunas veces, en la hora de la verdad, buscamos en lo más profundo de nosotros y entramos en un mundo cosmosónico; el clima se hace propicio, el cante suena jondo, y aletea un halo de gracia divina sobre el indeterminado número de "cabales", hermanando nuestros sentimientos» (p. 294).

Pues, sí, la verdad se revela con mayor intensidad en el rito que mantiene reunidos en comunidad a todos los actores y asistentes. Ahí el huérfano que somos todos los seres en nuestra soledad se encuentra sumido en una familia numerosa, enriquecida por la solidaridad, e indisoluble. Quizá vivir de forma plenamente humana sea esto: un vaivén interminable del ser entre la soledad y la solidaridad, el ritmo inacabable de la sucesión de estados de muerte (soledad) y resurrecciones (solidaridad), que es lo único que confiere al ser la realidad de su propia esencia y de su inmortalidad. Esta es la dignidad, la grandeza del hombre, que se refleja y se lee en la grandeza de lo jondo: «la grandeza de lo jondo, cuando "suena", te estruja el alma, remueve en los adentros, y lo mismo te hace llorar que "explotar" en éxtasis de alegría. Porque cuando el cante está macerado con el bagaje y el polvo de esos mil caminos reales[5] de la verdad, irremisiblemente suena con jondura, estremece y duele, aunque éste sea un dolor gozoso que como un borbotón te inunda las entrañas y te aproxima a Dios» (p.294).

El tesoro de saberes fundamentales —y sus correlativos poderes— que está engarzado en lo jondo y revelado a través de sus ritos, ha llegado hasta nosotros perdiendo —pero también recobrando sin cesar— sus significados profundos. Comprendemos que los fenómenos jondos (cante, baile, toque) están vinculados con lo sagrado porque se nos manifiestan por medio de ritos. Rituales son los bailes gitanos, que se realizan a veces dentro de un círculo (*cf.* p. 313), como pasaba en las más remotas civilizaciones tribales, y siempre es sagrada la función estática del baile, función que no se limita, por supuesto, a las personas de los bailaores y bailaoras, sino que se extiende a todos los espectadores que sepan comprender lo que están contemplando.

El baile revela todas las leyes físicas del cosmos y pone el acento sobre la trascendencia del cuerpo humano, cuyas cualidades son menos perecederas de lo que la gente profana cree y sostiene. El baile jondo glorifica el cuerpo activando las parcelas de divinidad depositadas en él. Ninguna fiesta jonda —ningún ritual— puede prescindir del baile, como tampoco de las otras dos expresiones, el cante y el toque.

La fiesta jonda por antonomasia es la boda gitana. En ella se concentran y se divulgan todos los saberes de la tribu. La boda gitana no es un espectáculo. Es un rito tan sagrado que ningún extranjero tiene derecho a asistir a ella. Luis Suárez Avila, al estudiar el romancero jondo, que se canta en la boda gitana, reproduce una definición que recogió a Juan José Vargas, El Chozas: «Mira —le dijo— una "boa" gitana es más hermosa que una misa en el cielo» (p. 49). Luis Suárez Avila comenta esta definición señalando «la pertinaz

[5] *Reales: de la realidad y de los reyes: hijos de reyes son los sabios.*



negativa de los gitanos a contar lo que sucede en su boda». Si se niegan los gitanos, será porque la boda es lo más sagrado que tienen. Y sin embargo, la frase de El Chozas nos lo revela todo sobre lo que es una «boa» gitana: es una misa celestial celebrada en la tierra por unos cuantos seres que son «menos que dioses, pero más que humanos» (es un verso de Horacio Martín).

La duración de la fiesta, de siete a nueve días, tiene un sentido netamente cabalístico, y no se da exclusivamente entre gitanos. La boda judía, por lo menos en los siglos pasados, también duraba siete días, la Semana de la Creación, evidentemente. En la boda gitana se produce seguramente una cosmofanía (es decir: la revelación de las leyes de la creación y de las leyes cósmicas). Esta sabiduría está depositada en el romancero de los gitanos[6] que se canta en la boda y corre a cargo de «especialistas, menester casi-sacerdotal, mantenido oculto durante siglos», escribe Luis Suárez Avila (p. 50). Es significativo el «miedo» que menciona este flamencólogo por haberlo observado en los gitanos a quienes consiguió arrancar algunos romances. Será tan sagrado el contenido de saberes transmitido por los romances gitanos que se entiende perfectamente ese «miedo» de haber cometido poco menos que una profanación.

Esta actitud de los gitanos en lo que a sus rituales respecta, es reveladora de que contienen una verdad total y sagrada que es conveniente proteger del mal uso que de ella podrían hacer los payos. Muestra también que los gitanos —o los jondos— que se portan de esta forma son auténticos *homines religiosi*, lo que se puede traducir diciendo que son «primitivos actuales» (fórmula que aparece en el texto de Luis Suárez Avila, p. 51). O sea, seres que viven prietamente unidos con lo sagrado, pues saben que sólo así superarán la condición animal y mortal, y podrán alcanzar su plenitud ontológica de ser humano verdadero.

En los siglos XVI al XVIII la participación de gitanos en la Fiesta del Corpus[7] demuestra también que tienen todas las capacidades deseables como para integrarse en los ritos y la liturgia. Otra fiesta cristiana asimilada por los gitanos y hasta revivificada por ellos es la de Pentecostés, en la tradicional romería del Rocío. Además de la devoción a la Virgen María, la Majarí, Diosa Madre, culto antiquísimo en la cultura indoeuropea, y además de la celebración cristiana de la venida del Espíritu Santo, nos parece interesante detectar en el culto al Rocío un elemento fundamental de la Gran Obra Alquímica. Se conocen grabados medievales representando al alquimista y su esposa tendiendo sábanas limpísimas por las praderas[8] y recoger en ellas el rocío que luego era utilizado en las experiencias del laboratorio alquímico. La venida del Espíritu Santo anuncia el punto de arranque de una regeneración del cristiano, de una nueva vida, la vida verdadera, que le permitirá entrar en el Reino de los Cielos. Agua bautismal, rocío, elemento acuático y feminidad, Espíritu Santo que es solar y seguramente masculino, matrimonio alquímico, victoria definitiva sobre la muerte por la resurrección, piedra filosofal, elixir de vida, semilla de inmortalidad: todos estos elementos se conjugan para que la fiesta del Rocío sea una celebración clave de la vida litúrgica de los jondos. ¿No se cree que el cante jondo nació en las galeras y en las fraguas? ¿No se ve entonces que el agua y el fuego son precisamente los dos bautismos que hace falta recibir —o darse— para entrar en el Reino?[9].

[6] El romancero de los gitanos será el equivalente de la Cábala, tanto por su tradición oral, como por su carácter secreto y reservado.

[7] Mencionada en pp. 255 y 271.

[8] Véase este fragmento de copla de alboreá: «Tendí el pañuelo en el práo/ Y se me llenó de rosas».

[9] El mayor galardón que se le puede atribuir a un cantaor es la Llave de Oro del cante. Esta distinción suprema demuestra públicamente que el hombre que la recibe posee toda la sabiduría requerida para entrar en el Reino. Esta sabiduría, como hemos dicho anteriormente, es algo a la vez heredado, aprendido y recreado dentro de uno mismo.

Los jondos lo saben, lo sabían y lo sabrán siempre; por eso mantienen sus ritos, que son su verdadera identidad. Y nada hay, fuera de eso, que ellos puedan llamar su historia.

Hemos ido estableciendo, a lo largo de este trabajo, una especie de sinonimia entre «gitano» y «jondo». En realidad, no son sinónimos estos vocablos. La palabra «gitano» se refiere, obviamente, a una raza y su cultura que, desde fuera, se denomina así. La palabra «jondo» designa, en cambio, todo cuanto, por encima de las distinciones de raza, se refiere a una peculiar forma de gnosis, cuyo vehículo se llamará «arte jondo» si uno se sitúa conceptualmente dentro de esta forma artístico-esotérica; pero si nos situamos fuera de la misma, recibirá el nombre de flamenco.

Las causas que han impulsado lo jondo a convertirse en flamenco y a presentarse a un público profano por medio de espectáculos son varias y seguramente difíciles de explicitar. Ateniéndonos a nuestra concepción de lo jondo como vehículo de una gnosis específica (una gnosis gitana puesta en contacto con las otras formas de gnosis, hebrea y mora, y también cristiana, que estaban presentes en Al-Andalus), tenderemos a sobrevalorar una causa propiamente esotérica. La verdad, para ser plenamente lo que tiene que ser, no puede prescindir de un estar, no se conforma con pertenecer a los sabios e iniciados, sino que necesita divulgarse a todo el pueblo, de una forma suficientemente velada sin embargo como para que la vean sólo los que tienen ojos abiertos.

En todas las comunidades, el pueblo entero tenía la obligación de asistir a los rituales, aunque ignorase casi todo del significado de los componentes de la liturgia. Hoy en día, ocurre lo mismo: entre los millones de católicos que asisten a misa, por ejemplo, muy pocos conocen el significado de todo cuanto pasa alrededor del altar, y pocos están preparados para sentir con intensidad la fuerza prodigiosa del misterio que ahí se está celebrando.

El cante jondo, y lo jondo en su totalidad, por el hecho de ser la forma específica adoptada por una energía sobrehumana y eterna, ha pasado por distintas fases. En un momento dado, lo jondo va a manifestarse a los profanos bajo el aspecto del flamenco, del mismo modo que se nos dice que los antiguos alfabetos, en un momento dado, salieron del secreto de los templos para difundirse entre la multitud que entonces pudo aprender a leer y escribir sin ser iniciada en los misterios del alfabeto. El flamenco sería, desde nuestro punto de vista, «una manera de alfabetización mundial de la emoción».

El lenguaje de lo jondo consigue esta «alfabetización» porque es el idioma en que la verdad nos habla de sí misma y de nosotros. Da saberes y sabiduría, pidiendo comunión. La dignidad, la grandeza de lo jondo están en su capacidad de constituir y transmitir unos conocimientos fundamentales que nos piden un esfuerzo receptivo superior al de la comprensión. Lo jondo nos invita a entrar en él, para que sintamos y nos expresemos con jondura. Esta invitación, este incentivo, lo realiza gracias al ritmo. El ritmo es la síntesis metalingüística de lo jondo; el ritmo es la dinámica y parte de la sustancia del gran lenguaje de lo jondo.

El rito es un ritmo propio. El ritmo litúrgico no puede separarse del sentido que se desplaza en su interior. En lo jondo, el ritmo tiene mucha más importancia que las palabras, o mejor dicho: las palabras importan y significan únicamente en la medida en que se integran al ritmo que las lleva. En el baile especialmente, el ritmo es el contenido mis-



mo del rito. No por casualidad resultan tan difíciles de asimilar, e incluso simplemente de identificar, para un profano, los compases flamencos. Pues el ritmo es el más completo y complejo (o sea: el más perfecto) símbolo del contenido de esta ciencia jonda que oculta y revela. Los compases representan el vehículo universal de unos saberes también universales. A través de los compases de lo jondo se aprende y se transmite toda la sabiduría jonda de una manera perfecta e inigualable. Sólo prestando una agudísima y prolongada atención a la complejidad de los compases, cualquier *homo religiosus* recibirá la iniciación suficiente para comprenderlo todo.

Los compases jondos son un laberinto que, como todos los laberintos, tiene dos finalidades aparentemente contradictorias y en realidad complementarias. Los corredores del laberinto nos permiten llegar a su centro, en donde nos aguarda, con paciencia y misericordia, la eterna sabiduría, y también nos extravían pareciendo impedirnos que lo alcancemos. La instantaneidad del ritmo también nos enseña que este centro del laberinto, en que tarde o temprano estamos condenados a entrar, vamos a alcanzarlo en un solo instante, para casi enseguida perderlo y perdernos otra vez en el laberinto. Lo volveremos a buscar y a encontrar y a perder sin fin en todos los compases de lo jondo y gracias a ellos.

En el arte jondo, todo va subordinado al compás. En su trabajo, Francisco Gutiérrez Carbajo apunta lo siguiente: «Dentro de los aspectos musicales alcanza una relevancia especial el ritmo musical o compás. Este elemento constituye una especial peculiaridad de la copla flamenca (...) La línea melódica de los cantes se ha de ajustar a lo que Caballero Bonald denomina "insoslayables leyes del ritmo", y éstas, en algunos casos, modifican y reorganizan la estructura métrica de la copla. En la ejecución que llevan a cabo algunos cantaores, alguna estrofa o algunas de sus partes puede ser sustituida por un "espacio rítmico", por un ayeo» (p. 202).

El ayeo, o grito ritual y sagrado, es puro ritmo, y por ende, puro arrebato de sabiduría. El hecho de que sustituya a las palabras articuladas de la copla en ciertas ocasiones, muestra que cumple la misma función expresiva, sólo que con mayor intensidad. El ayeo, como el toque o el baile, se sitúa por encima de los límites lógicos impuestos al conocimiento como totalidad y como plenitud por el código lingüístico al que el habla jonda está sometida. Por este motivo, alcanza, con una velocidad muy grande, los centros superiores de la conciencia humana. El compás de cuatro tiempos, característico de los tangos y los tientos, por ejemplo, tal vez estaba reservado, en su origen, a enseñar los misterios sagrados del Tetragrammaton o ciencia del Nombre Divino. El compás de cinco tiempos, que caracteriza tonás, siguiriyas, serranas y livianas, podía ir quizá vinculado a los enigmas del ser humano (el Pentantropotéos). En cuanto al compás de doce tiempos, típico de soleares, bulerías, cantiñas, romeras, alegrías, alboreás, etcétera., estuvo unido seguramente a la ciencia del cosmos y al Zodíaco. Lo anterior no pasa de ser una hipótesis que, de momento, no podemos ir comprobando ni descartando. Los límites del presente trabajo no dan cabida a ese estudio, que queda por realizar, y ha llegado el momento de concluir, aunque sea de forma provisional. Nacido de la experiencia más íntima del dolor y del miedo que en cada ser humano nunca deja de tener lugar, el arte jondo es al mismo tiempo antiquísimo, primitivo, arcaico y adecuado a nuestro presente. Rito y ritmo se conjugan para que la energía cósmica universal y humana emerja en la forma específica

del arte jondo en sus tres modos expresivos, tan profundamente unidos: cante, toque y baile jondos. Parece que el arte jondo corresponde con la primera letra HEH del Tetragrammaton y con el segundo mundo de los Cabalistas, llamado Briah, el «mundo creativo». A lo largo de estas páginas hemos proporcionado, en forma más o menos hipotética, numerosas claves para la comprensión de lo jondo. Ahora callaremos, recordando la frase de un gitano: «Si te digo mi verdad, me quedo sin ella». Sería muy grave, peor que la muerte, porque la verdad es el mismo ser.

Lo jondo, al fin y al cabo, es algo que está depositado desde hace milenios en lo más profundo de nuestras almas de descendientes de indoeuropeos. Gracias a las tribus gitanas que se instalaron en Al-Andalus, ha podido reintegrarse en nuestra cultura. Por tanto, si queremos comprender sus misterios y participar de su enigma, es necesario buscar lo jondo y recrearlo dentro de nuestros corazones, nuestras gargantas, por debajo de nuestros párpados cauterizados por una ceguera que nos ilumina. El arte jondo puede nacer en cada instante, sin sosiego ni prisa, de esta fuente remota del sentir colectivo que fluye dentro de nosotros mismos. Lo jondo nos da y nos pide este esfuerzo íntimo, esta lenta e irreparable iniciación. Por eso lo jondo es un gran lenguaje. También nos enseña a dar y pedir, a nosotros mismos y a los semejantes. Por eso lo jondo es un gran lenguaje. Ha sobrevivido, a un tiempo, dentro y al margen del flamenco, porque contiene las respuestas a los misterios del ser. Si no poseyera este contenido gnóstico (en el sentido más general y amplio del adjetivo gnóstico), lo jondo hubiera desaparecido tanto bajo las degradaciones sucesivas que el flamenco le infligió como bajo las falsificaciones que el propio flamenco ha sufrido a lo largo de su historia.

Pero lo jondo, el arte jondo, no puede morir, porque es una forma peculiar de la gnosis universal e intemporal; es la gnosis de «los victoriosos más maltrechos», la herencia de los más huérfanos, el único consuelo de los más desconsolados. Lo jondo, por último, nos cuenta y nos exige el precio que hay que pagar por ser alguna vez seres humanos verdaderos, seres que yo no deberán jamás renunciar a su esencia, «a su patria profunda: una vieja costumbre a la que llaman libertad» [10].

[10] *Félix Grande:* Persecución. *Philips, Madrid 1979.*

Verónica Almáida Mons



Crónica del Perú

Pinturas restauradas y conservación del Patrimonio Cultural

Conservar o no conservar, cómo hacerlo y para qué, son cuestiones que siempre surgen cuando se discute acerca de la preservación del patrimonio cultural de un país y de una ciudad. El caso de Lima debe haber generado muchas discusiones de éstas a través del tiempo sin que sean visibles soluciones integrales. La antigua denominación de «el damero de Pizarro» es sacada a la luz cuando se habla de la recuperación de la Lima cuadrada, o la zona trazada regularmente en torno a la Plaza de Armas, y en la cual se intercalan monumentos todavía rescatables con terrenos baldíos o grandes casonas coloniales ahora tugurizadas; esa área restringida desde la cual se expandió la ciudad ha sido durante muchísimos años la zona comercial central de Lima y hoy, a pesar de haber perdido su carácter de centro único, concentra aún demasiado movimiento y es el lugar de paso de excesivas líneas de transporte que la atraviesan contribuyendo a su deterioro. El tema puede tener actualidad cuando se quiera, basta proponerlo, y este año ha sido propuesto nuevamente. El resultado de una convocatoria en este sentido ha sido la formación del «Patronato de Lima», que, ahora sí, deberá trabajar de manera coordinada ofreciendo soluciones en varias instancias, que van desde lo arquitectónico a lo social. La primera de ellas se ha presentado formalmente organizada como un plan que debe involucrar varios aspectos de la vida de la ciudad y diversos intereses, y cuya realización gradual aún es preciso aguardar.

Un característico ejemplo de la desatención y de la práctica destructiva respecto al patrimonio monumental de Lima ejercida por los gobernantes locales, es el del convento de San Francisco el Grande. Originalmente compuesto de tres claustros distribuidos en un área de gran extensión, fue irremediablemente afectado por el ensanche urbano de la década del 40, cuando un «alcalde progresista» decidió trazar una gran avenida que cruzara sus terrenos, dejándolo reducido a un solo claustro. A pesar de esta penosa destrucción, producto de tales ideas y del irracional deterioro que le han infligido los terremotos, este conjunto arquitectónico y artístico sigue siendo hoy el más importante de los monumentos limeños y representante de primera línea del barroco americano. Es en aten-

ción a su extraordinario valor que la UNESCO lo ha declarado «Patrimonio Cultural de la Humanidad», y que ahora colabora en su recuperación.

San Francisco, que en su mayor parte es del siglo XVIII, es una muestra de las vías que tomó el barroco en esta parte de América, con componentes indudablemente hispánicos (como los azulejos sevillanos, o una bóveda de estilo mudéjar) y otros autóctonos (como el artesonado en madera tallada y otros elementos ornamentales). San Francisco comprende actualmente la iglesia del mismo nombre (con uno de los altares barrocos más espléndidos de Lima), el claustro inferior y superior con las estancias características de toda construcción religiosa, las catacumbas y la capilla de la Soledad, a un costado de la plaza donde se ubica. En su interior se encuentra una gran cantidad de objetos artísticos de valor incalculable, entre pinturas, esculturas religiosas e implementos de la liturgia, algunos de los cuales se han mantenido en parte ocultos; tal es el caso de las pinturas murales que se descubrieron en los corredores del claustro inferior y que ilustran la vida de San Francisco, las cuales habían estado tapadas por lienzos de realización posterior. Algunos estudiosos las han atribuido a la mano de Mateo Pérez de Alesio y sus discípulos.

Hasta ahora, la mayor parte de lo que en Lima se ha hecho por la recuperación de sus monumentos y de su patrimonio mueble se debe a algunos esfuerzos individuales que, como es lógico, han sido encaminados a determinadas áreas de su elección. El Instituto Nacional de Cultura, entidad estatal encargada de velar por el patrimonio cultural del Perú, se halla muy recortado en su presupuesto, y no puede asumir todo lo que es necesario hacer; no obstante, aporta sus investigadores y especialistas, apoya otras iniciativas y se mantiene vigilante. Una de las instituciones privadas interesadas en la reconstrucción de San Francisco, es una centenaria entidad bancaria, el Banco de Crédito del Perú, que hace cinco años creó el Fondo Pro-Recuperación del Patrimonio Cultural de la Nación, y desde entonces ha venido desplegando una serie de acciones destinadas sobre todo a la restauración de pinturas coloniales, de los siglos XVII al XIX, de éste y de otros conventos e iglesias de Lima y otras ciudades del país. Dicho Fondo ha recuperado hasta 1989 algo más de 170 lienzos virreinales, y desde 1987 se interesó por participar en la restauración del convento de San Francisco y de la Casa de Ejercicios de la Tercera Orden Franciscana, edificio que quedó separado del conjunto al abrirse paso la avenida ya mencionada. Los trabajos realizados en el terreno pictórico por este Fondo han venido siendo presentados durante estos años en exposiciones organizadas por dicho Banco y algunas de esas obras han sido enviadas a exposiciones fuera del Perú.

Este año los ambientes del claustro de San Francisco, ya recuperados, fueron escenario de una exposición antológica sin precedentes llamada *Pintura en el Virreinato del Perú*, en la que se reunieron las obras restauradas por este Fondo, muchas de las cuales fueron traídas de otras ciudades, como Cuzco, o sacadas de conventos de clausura, circunstancias que hacen difícil que una exhibición como ésta se vuelva a producir. De esta extraordinaria exposición ha quedado como testimonio una importante publicación a la que se ha dado el mismo nombre y que forma parte de una colección, también creada por ese Banco, llamada «Arte y Tesoros del Perú», la cual ha dado muchos títulos de considerable valor para la historia de nuestro arte antiguo y contemporáneo. Esta edición



reproduce la totalidad de las pinturas restauradas y algunas otras de importancia histórica, y cuenta con estudios de notables especialistas.

La muestra y el libro son un compendio de la historia de la pintura colonial en el Perú durante los siglos XVI, XVII y XVIII o, mejor dicho, de todo lo que hasta el momento se conoce de ella, pues las investigaciones sobre esta manifestación artística en nuestras tierras no tienen una larga tradición, y aún queda mucha documentación que revisar y muchas atribuciones que resolver. Lo que se sabe de cierto es que la pintura fue una expresión artística temprana en el Virreinato del Perú, y que estuvo asociada a propósitos de difusión de la fe católica, de ahí que la mayor parte de la obra que se conserva y de la presente en esta exposición sea de carácter religioso. Al Perú llegaron diversas líneas de influencia artística, que, unidas a las aportaciones posteriores de los indígenas, fueron dando forma a una pintura que quizá pueda llamarse, con el tiempo, peruana. Esas líneas de influencia fueron: la española, como es obvio, pero, fundamentalmente, la escuela sevillana; la italiana, sobre todo en su etapa manierista; y la flamenca, que actuó a través de los grabados que se trajeron a América y sirvieron de base a pinturas realizadas aquí. Curiosamente, la influencia italiana fue más decisiva en la formación de los gustos artísticos de la colonia, pues la acción de los pintores italianos fue directa, por contraposición a la de los pintores españoles. Tres destacados pintores italianos se establecieron en el virreinato del Perú muy tempranamente, dos antes de finalizar el siglo XVI, Bernardo Bitti y Mateo Pérez de Alesio, y uno en la primera mitad del siglo XVII, Angelino Medoro; los tres establecieron talleres y dieron lugar a la propagación de su magisterio. En cambio, la participación de los artistas españoles importantes es indirecta y posterior (sólo del siglo XVII) y llega cuando ya el gusto por lo italiano —que también predominaba en España— se había establecido. Entre los maestros españoles destacados que mayor presencia tuvieron en la vida artística del Perú, se encuentran Francisco de Zurbarán, José Ribera «El Españoleto», Juan Valdés Leal, Bartolomé Esteban Murillo y Alonso Cano, y junto a ellos, una serie de discípulos suyos.

En la exposición que comentamos se han podido ver obras atribuidas a Zurbarán, y fruto de seguidores; la serie de la vida de San Ignacio de Loyola, de Valdés Leal; el *Apostolado* del taller de José Ribera, con algunas participaciones del pintor, y los *Arcángeles* de Bartolomé Román, pintor cordobés de la época de Velázquez, pertenecientes a la iglesia de San Pedro de Lima. El caso de la paternidad de las obras atribuidas a Zurbarán no ha dejado de estar aún envuelto por el misterio, debido a que los datos sobre envíos efectuados por el pintor no corresponden exactamente, en algunos casos, a las obras encontradas. En la muestra se exhibieron dos series zurbaranescas: la de los *Santos Fundadores* de órdenes y la de los *Hijos de Jacob*. Si de la segunda se sabe que es íntegramente obra de taller, de la primera se tienen dudas, pues los especialistas han podido comprobar la intervención de la mano de Zurbarán en varios lienzos. Esta serie ha sido fechada en los años 1639 y 1640, cuando la carrera del pintor ya estaba en auge, y puede relacionarse con otras series del mismo tema conservadas en otros lugares; en ella pueden distinguirse gran parte de los rasgos que caracterizaron el recio estilo de Zurbarán en esa etapa de su producción, y su trazo es reconocible en sectores de algunas pinturas, como en rostros y manos y, en menor proporción, en los mantos. Una serie que no estuvo pre-

sente en la exposición, por el hecho de haber sido restaurada por otra institución, y que sí es reconocida como obra del propio Zurbarán, es la de los *Santos Apóstoles*, perteneciente al convento franciscano.

La pintura de origen italiano en la época colonial ha estado representada en la muestra por obras restauradas de Bitti, Medoro y Pérez de Alesio, perfectamente identificadas, a excepción de un reciente hallazgo: unas pinturas adosadas a un pequeño altar renacentista encontrado en una iglesia de Huánuco, una de las cuales está firmada por Pérez de Alesio, mientras que una segunda es atribuida a un discípulo de éste, a pesar de haber sido realizada sobre una plancha de cobre firmada por este pintor, y la tercera es de autor anónimo. Otra serie de cuadros pertenecientes a San Francisco y recientemente restaurada es la de la *Pasión de Cristo*, que los especialistas atribuyen al taller de Pedro Pablo Rubens, y en la que la influencia del pintor es apreciable en los diseños.

Frente a estas obras venidas de Europa se encuentran las realizadas en el Perú, en su mayoría obras de la mano anónima indígena y mestiza, y en las cuales se percibe tanto lo aprendido de los europeos como el aporte autóctono. Cabe resaltar la representación de la pintura de la escuela cuzqueña, una de las de mayor personalidad en América. En la exposición pudieron verse obras muy primitivas, los ya afamados arcángeles arcabuceros y una serie excelente del pintor cuzqueño del Seiscientos, Diego Quispe Tito, la del *Zodíaco*, en la cual puede apreciarse la influencia de la pintura flamenca, notoria en los paisajes.

La riqueza de esta exposición, y de su plasmación en el libro editado, es solamente una parte de la incontable que se encuentra repartida por el territorio peruano y escondida no sólo en lugares remotos o en colecciones particulares, sino por el deterioro. Su importancia en la vida cultural del país es mayor de la que expresa. Ella reside también en el hecho de ser un incentivo para seguir buscando y recuperando los eslabones perdidos del patrimonio artístico del Perú.

Ana María Gazzolo



La nueva ignorancia

Hay una nueva forma de ignorancia: la que genera el conocimiento y no su carencia. A ella se vincula, por lo pronto, una nueva marginación y en el mundo posindustrial se la conoce bien: es la que redunda en el subempleo a que da lugar la rápida obsolescencia del saber altamente especializado. Sus víctimas son hombres y mujeres que habiendo estado en el centro de la demanda laboral hasta hace unos pocos años, hoy no reúnen condiciones profesionales para competir con éxito en el mercado de trabajo. Saben, pero lo que saben ya no sirve. Y no sirve porque ha perdido vigencia tan rápidamente como la alcanzó. Marginados por el desarrollo incesante de una especialización más y más pormenorizada, ellos pasan, de un día para otro y aún en plena juventud, de la vanguardia más deslumbrante y sofisticada a la retaguardia sin remedio. Hoy son taxistas, pizzeros, viajantes, supervisores de emporios comerciales, publicitarios o dueños de un almacén, cuando no empleados de alguna inmobiliaria o agentes de seguros. Consumidos por el ritmo alucinante de un afán de investigación que no cesa de ensanchar sus fronteras y por los imperativos inflexibles de la renovación sin pausa, estos marginados comienzan a serlo en el momento en que ya no se sienten capaces de soportar la enajenación emocional impuesta por la disputa despiadada del poder y los mercados. Un lustro basta y sobra a veces para hacer de un profesional brillante y requerido un hombre sin competencia y angustiado por la falta de recursos para subsistir.

Sin embargo, la nueva ignorancia a la que aludí en un comienzo no es, en primer término, la de estos marginados a los que bien podría llamarse trágicos hijos de Cronos, sino la que genera, con su mismísima vigencia, el saber propio del hiperespecialista. Creo que George Gusdorf está entre quienes mejor han planteado la cruda paradoja impuesta por el saber especializado. «Consiste —escribe él— en que la unidad del ser humano no pueda encontrar su expresión o su reflejo en la unidad del saber humano; este escándalo lógico justifica siempre un renovado interés por la interdisciplinaridad y la transdisciplinaridad».

Se me dirá que en el atrasado escenario de América Latina estas preocupaciones son extemporáneas o, al menos, prematuras. ¿Qué técnico —podría preguntarse— corre el riesgo, entre nosotros, de que el rápido despliegue del saber especializado lo descalifique? Buena parte de nuestros jóvenes al timón de un taxi o sentados a la vera de una mesa en la redacción de una agencia de noticias, de un diario o de una oscura dependencia mi-

nisterial, son ingenieros, biólogos, arquitectos, licenciados en literatura o antropología, que casi nunca llegaron a desempeñarse como tales desde que regresaron de la universidad. Somos —se subrayará— fruto triste de equívocos ancestrales y no de errores contemporáneos, propios de las vanguardias del saber. Y es verdad. Pero conviene, aún así, ser previsores. Si es cierto que aspiramos a dejar de ser lo que somos, no estará de más tener en cuenta el riesgo de caer en lo que no deseamos. Después de todo, no se trata de remozar nuestros pesares. Quiero decir que la necesidad de promover cuanto antes estrategias de desarrollo que nos pongan a cubierto del atraso irreversible, nos coloca tanto ante la necesidad de ganar terreno en el campo de las especializaciones insoslayables como ante la conveniencia de cuidarnos de promover —en nombre del saber— una nueva ignorancia. La que hoy padecemos ha sido generada, en buena medida, por una concepción enciclopedista y retórica del conocimiento. La que podríamos llegar a padecer, si escapamos al pantano del subdesarrollo, es la que genera la hiperespecialización.

El indispensable egreso pleno del marco social, económico y cultural del siglo XIX no tiene porqué efectuarse, en América Latina, a cualquier costo, aún cuando nuestra situación actual sea, casi sin excepciones francamente lamentable. Sobre todo cuando ese costo, asumido irresponsablemente, puede generar tensiones más que favorables para la inestabilidad y el derrumbe del saber del que importa adueñarnos.

Crezcamos, sí, pero estimulados no sólo por los aciertos sino también precavidos por los desaciertos cometidos y muchas veces negados por quienes nos preceden en el camino de la evolución indispensable. No se trata de no cometer errores sino de no repetir necesariamente los que otros cometieron. Se progresa únicamente cuando los errores en que se incurre al avanzar son tan inéditos como los hallazgos que se practican. Ir hacia adelante, por lo tanto, no implica ir detrás de quienes, sin autocrítica, se postulan como líderes homologando el poder del que disponen a la sabiduría de la que carecen. Muchas veces, la dependencia y el servilismo prueban su vigencia a través del ideal de independencia que alientan quienes están sometidos. Si el precio del saber indispensable para el progreso es moral y socialmente injustificable, el conocimiento termina por convertirse en un terrible contrasentido. Es que cuando el hombre, como entidad ética, importa menos que el conocimiento, el interés por el saber pasa a ser un horrendo sucedáneo del amor al prójimo, y conocer mejor equivaldrá entonces, fatalmente, a ser cada vez menos y a deshumanizarse cada vez más. Así, los dilemas de una nueva ignorancia reemplazan a los viejos dilemas impuestos por la ignorancia tradicional. Si no se los comprende y evita, la enajenación que hoy nos enferma cambiará de piel, pero no de sustancia.

Si bien entre nosotros no reina aún la nueva ignorancia acarreada por el afianzamiento social de la tecnología de avanzada, el terreno para su florecimiento ya se encuentra abonado por la propensión al reduccionismo que suele imponer el saber especializado.

Una de las semillas amargas diseminadas en él por la alienación perceptiva que acompaña al saber especializado, cuando éste se muestra hostil a la conciencia de su propio límite, es la inmodestia: ese corolario con el que la estupidez estampa su sello en la frente de quienes confunden la módica porción de realidad que conocen con el todo que olímpicamente ignoran. Así es como proliferan los hombres de ciencias biológicas, físicas, químicas, médicas o matemáticas que no disimulan su desprecio por la tarea de sociólogos,



psicoanalistas e historiadores, en la que no ven sino una labor de charlatanes. De charlatanes —dicho sea de paso— a los que no les van a la zaga poetas, músicos y pintores cuyas obras contemplan, esos mismos sabios, con una mezcla de piedad e impaciencia, como si se tratara de niños obstinados en ocuparles el tiempo con estruendo y tonterías.

De idéntica manera son incontables los artistas que no ocultan su indiferencia, cuando no su desprecio, por las ciencias exactas y las experimentales, suponiendo que no hay en ellas lugar para la creación personal y, menos aún, lugar para los problemas fundamentales del espíritu. Y todo esto sin olvidar el más patético caso de quienes se sienten llamados a usurpar las responsabilidades de todos en todo y resuelven gobernar a los pueblos como una casta elegida por los dioses para el cumplimiento cabal de sus mandatos.

Hay, pues, un corporativismo intelectual, correlato —quizá— del que tanto nos agobia en la vida social, y que se distingue por su poderosa propensión a verse como ombligo del mundo y, cuando puede, como mundo también.

Se trata, en suma, de una asunto decisivo. Bastante, por lo demás, es lo que al respecto ya se sabe, gracias al empeño de autores como Snow, Russell, Heisemberg, Saint-John Perse, Einstein, Thomas Kuhn, Feyerbend, Pessoa y, en la Argentina, Guillemo Boido, Gregorio Klimovsky y Enrique Marí. Todos ellos no sólo han verificado hasta dónde llega el malentendido y el prejuicio en esta materia sino que, también, han sabido probar su absoluta inconsistencia epistemológica.

Hay, además de las referidas, otra forma no menos arraigada del sectarismo intelectual que es la que, dentro del campo del arte, practican los oficiantes de una rama en relación a los de otra. Se trata de una manifestación más de la insensibilidad contemporánea que garantiza, con su vigorosa contextura, la buena salud que entre nosotros respaldará, en lo venidero, a la nueva ignorancia. Me refiero a poetas que no ven sino con indiferencia cuanto se produce en el campo de la escultura; a actores que de literatura lo ignoran casi todo y aún a ensayistas que no leen ficción; narradores que detestan el lenguaje de las ideas; poetas a quienes la lectura de la prosa les pesa como una condena, sin olvidar a los escultores para quienes la pintura es cosa nimia y aún músicos, como esos de los que no deja de reírse Juan Carlos Paz en sus *Memorias*, y a los que nada les importa el trabajo de sus propios colegas y coetáneos.

¿Qué implica todo esto? Ya no estamos frente a la polémica desatada entre exponentes de lo que Snow llamó «las dos culturas» (humanistas tradicionales y modernos hombres de ciencia). No estamos, ni siquiera, frente a una polémica. Estamos, más bien, a orillas de un ancho mar de indiferencia recíproca donde navegan, con mutuo desinterés, los creyentes de distintos credos consagrados, sin embargo, a un mismo dios: el de la belleza.

Aferrados con estrechez de miras a las dimensiones exclusivas de su micromundo, justifican, casi todos ellos abiertamente, su desinterés por las artes o las ciencias que no practican, aduciendo que la actividad propia no les da tregua o que, para nutrirla, basta con atenerse a ella.

Este espíritu prepara y legitima, con su extendida vigencia, la proliferación entre nosotros de esa mirada que, fuera de su espacio de competencia laboral específica, no sólo se siente incómoda sino francamente perdida en un horizonte de propuestas cuyo desconocimiento en nada pareciera afectar el buen andamiento de la propia actividad.

¿Pero es así realmente? ¿No se esconde detrás de este celo en apariencia sensato por no exceder el propio campo, una honda insensibilidad hacia el conocimiento del hombre y hacia el reconocimiento de su complejidad; complejidad que, si bien rehúye las clasificaciones apaciguadoras, exige la reflexión vigilante y permanente?

¿Quién puede negar, sin arriesgarse a pasar por ciego, que la atomización del saber sólo puede generar hombres fragmentados? ¿Acaso no lo comprobamos a diario? Debemos estar atentos: de lo minúsculo se ha hecho un universo; del universo, algo minúsculo.

Santiago Kovadloff



LECTURAS


EDICIONES DE
CULTURA HISPANICA
Iberoamérica,
una comunidad
ICI INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
QUINTO CENTENARIO

Historia e ideales en la pasión del iberoamericanismo

Entre el alud bibliográfico rico y algo disperso que está surgiendo al calor de los estímulos brindados por la próxima, polémica pero a todas luces inapelable conmemoración del V centenario del descubrimiento de América, que ya necesitaría una reordenación de uso general, destaca por su carácter totalizador y amplitud de perspectivas la obra, ilustrada, *Iberoamérica, una comunidad* [1], excelentes impresión y tipografía y dotada de útil índice onomástico y toponímico.

Autores especializados de España, Portugal, Filipinas, Francia, Bélgica y de los países iberoamericanos, con pocas excepciones (o no tan pocas: el juicio en este sentido sólo dependería de los motivos de la no participación), se han congregado superando los anchurosos espacios y a tenor de una temática predeterminada que ha tenido en cuenta la progresión cronológica en el devenir histórico con objeto de soslayar en lo posible los vicios propios de todo empeño colectivo de tema dado —llámese las tautologías— para estudiar con rigor y sencillez —la difícil sencillez profunda y «manuable» que, como sabemos, únicamente se realiza a través del conocimiento exhaustivo de una materia— el fenómeno del descubrimiento (para los europeos), exploración, conquista, coloniaje, simbiosis, administración, independencia, surgimiento de las nacionalidades modernas de las Américas y el neocoloniaje, con todas sus ramificaciones, que unas apuntan al pasado prehistórico, precolombino, y otras a los ideales de futuro.

Un corolario vastísimo que fácilmente agota la generosa terminología de lo socio-político, el arte, las costumbres, el derecho, la economía, la ciencia, incluida lo que se puede calificar de muy sustanciosa descripción física del medio geográfico peninsular y americano —esa portentosa naturaleza de junglas y desiertos y desmesuras que está en la base de toda la gestión humana—, y entreverado el conjunto del libro, a modo de sutura moral e ideológica, por una revitalización sin duda problemática o utópica, pero se entiende que imprescindible, de las no nuevas prédicas relativas al núcleo de la confederación y comunidad de los pueblos de origen lingüístico, cultural, político y hasta etnográfico comunes, la pasión del iberoamericanismo (o de la vieja hispanidad: aunque no lo parezca, el concepto de hispanidad, caso de que ya no vayamos a manejarlo con la misma profusión de antes, también se refería a Portugal, Brasil y las Filipinas, sólo que el tufillo antidemocrático parece que agostó el término).

Inspirado en una sugerencia del venezolano Arturo Uslar Pietri y dirigido por Enrique M. Barba (Argentina), J. M. Pérez Prendes (España), Joaquím Veríssimo Serrão (Portugal) y Silvio Zavala (México), comité del que también forma parte el citado Uslar Pietri, en este *Iberoamérica, una comunidad,* tipo de libro gremialista que seguramente habrá requerido cuantiosas adecuaciones orgánicas, conviene cuanto antes a título de aprehendimiento rápido exa-

[1] *Varios autores:* Iberoamérica, una comunidad. *(Han colaborado en este libro, aparte de los ya citados en el texto, los autores siguientes: I. do Amaral, Ch. Verlinden, J. Heers, P. Cunill, N. Sánchez Albornoz, V. Costa, J. L. Lorenzo, F. Guerra, A. Rumeu de Armas, M. Lucena, G. Lohman, M. C. Velázquez, E. de la Torre, L. Pereña, M. de Alburquerque, C. Malamud, G. Aguirre, A. Santana, V. Valdés, L. Tormo, A. Molina, A. Jara, E. Arcila, G. Morón, G. Morazzani, G. Bessa, P. Borges, F. de Gama, A. Zamora Vicente, J. P. Machado, J. Luján, F. X. Guerra, E. Barba, C. Mayo, M. Hernández S. B., A. P. Vicente, T. Halperin Donghi, M. Refugio, G. L. Carrera, A. Pinto, B. Torres, A. Ruiz, L. H. Correa, L. Castedo, M. Barata, G. Weinberg, P. Foz, J. D. Gª. Bacca, J. L. de Imaz, J. Malagón, E. Leal, A. Castillero, C. A. Aráuz, A. Hernández Chávez, C. Lida, G. Salgado y T. Calvo). Agencia Española de Cooperación Internacional. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1989, dos vols., 896 pp.*

minar el código previo de su estructura, cuyas grandes cuestiones comprenden, entre otras, el estudio de la Península Ibérica y sus contactos exteriores hasta el siglo XV, el espacio americano, las culturas precolombinas, la llegada de los europeos, el derecho de gentes, los intercambios socioculturales, la nueva sociedad americana y sus luchas por la independencia —previas a la decadencia de la monarquía universal—, así como la búsqueda de un nuevo orden y la también nueva dimensión cultural iberoamericana (quizás el aspecto que ha requerido mayor extensión, pues asume una referencia de la literatura desde sus orígenes, con mirada particular a los archivos historiográficos, a la inmensa crónica de Indias, sobre la que, por cierto, no es fácil encontrar una coordinación como la que aquí se presenta, y teatro, música —por cierto, música de la llamada «culta», que a mi juicio es en América muchos menos relevante que la música popular—, pintura, arquitectura, costumbres, arte en general, como es lógico), para acceder por fin al pleno siglo XX en medio de sus grandes tensiones, desde las rémoras aurorales de la crisis del 98 y el ascenso hegemónico de los Estados Unidos a la revolución cubana, los sucesivos gobiernos militares y la eterna pregunta del futuro y la idiosincrasia del hombre americano.

Uslar Pietri ha arrostrado la responsabilidad de introducirnos en este magma, pero antes de caer en la evidente paranoia de aludir a los entresijos formales del libro, a sus dificultades, pluralidad, méritos o insuficiencias, ha optado en veintitrés páginas por una decantada sinopsis de la historia iberoamericana, con sus anchas implicaciones religiosas, culturales y de identidad, que es también una adecuada síntesis del libro mismo: «El cristianismo, la lengua española y las instituciones del derecho romano españolizado constituirán la base de la creación de una nueva sociedad, que ya no podrá ser más la española, ni la indígena, sino otra cosa diferente y original».

En efecto, a poco que se repare y dicho sea de paso, parecida mecánica afecta a la constitución de la mayoría de los núcleos civilizadores, o sea, cruce relativo étnico y cultural, se trata de una constante, pero en la cuestión iberoamericana esto es siempre visto, desde fuera y también desde dentro, con un inusitado énfasis que persiste a través del criticismo de los siglos y de cualquier cambio de régimen político metropolitano con óptica de mayor o menor libertad, lo cual responde tanto a un idealismo patrimonialista como a una necesidad histórica. Toda la historia es un mestizaje de mestizajes.

Tal clase de debate es el que encierra mayor grado de entrañabilidad y lógica política y ostenta también las mayores bolsas de bella palabrería. Tener en cuenta para la realización del ideal las tensiones internacionales y la mutua conveniencia, con base en la familiaridad de la herencia histórica, es su única posibilidad de progreso.

Por fortuna, ya parece que historiográficamente se está algo más lejos de los extremismos particularistas y sin duda morbosos de las famosas leyendas «negra» y «rosa», que tuvieron por un lado la rivalidad política y económica (hoy todavía Isaac Asimov le resta gloria a Colón diciendo que no descubrió la continentalidad de América, sino unas islas) y por otro lado la mojigatería interesada de maquillar el pasado a conveniencia para que perviva sin mácula el espíritu de cruzada.

Pero actualmente nadie ignora que el descubrimiento (para los europeos) y la arribada (para los indígenas) a las Américas es eso, un hecho irreversible, y un hecho tan inconmensurable que admite por igual las dos leyendas y cualquier cosa que se le quiera echar, desde la evangelización sincera legitimadora y la codicia humanamente vil a la esclavitud y la perenne mala conciencia áulica, el atropello ciego y la lucha noble por los Justos Títulos, el sueño más tarde independentista y la penetración de otros colonialismos más adecuados a la nueva cultura del microcircuito, la transnacional y la manipulación de la democracia. Lo admite todo y lo interesante es que incluso desde la vertiente digamos tradicional e institucional se asiste, sin ensañamiento en verdad, a cualesquiera contrapartidas del pasado verídico.

Se asegura en la introducción que este libro cuenta la historia de una comunidad muy pocas veces contada, lo que en principio choca frente a la intensa marea bibliográfica y a la inquietud secular del hispanismo, pero si se tiene en cuenta que estamos más acostumbrados a las parcelaciones, ya sean temporales, biográficas, regionales o temáticas, con su factor disgregante o asistemático, hay que convenir en que el estudio conceptualizado de la totalidad ilativa filipino-hispanoamericana, que empieza con los celtíberos y la expulsión de los musulmanes y llega, por ejemplo, a los problemas de integración del hispanoamericano en los Estados Unidos y a la deuda externa, no es demasiado frecuente, ni tampoco la incorporación para el lector en castellano del orbe portugués-brasileño.

Cuentan aquí beneficiosamente la simultaneidad, la síntesis y la actualización, una magnífica rampa para enten-

der que la pertenencia de España y Portugal a la Comunidad Económica Europea haya revitalizado, con los restrictivos ajustes pertinentes, el hermoso sueño de Bolívar: «Es una idea grandiosa pretender formar de todo el Nuevo Mundo una sola nación con un solo vínculo que ligue sus partes entre sí y con el todo»[2]. La utopía célebre hoy se reduce, en palabras del autor de la cita, Roberto Mesa, al «perfeccionamiento de grandes zonas de entendimiento y defensa económica», como ideal no por lejano menos necesario que pasa por la independencia y la soberanía de los pueblos, sólo que habría que preguntarse con cautela si esta independencia, para consumarse, tiene forzosamente asimismo que pasar, como en el caso de Cuba (también de Nicaragua en cierto modo) por el horror de incidir en el precario equilibrio de los dos bloques de poder universales, que enturbia toda la grandeza práctica de la dignidad en rebeldía.

Las fuerzas del equilibrio y la alternancia son hoy Europa. Y aquí puede residir uno de los aspectos contemporáneos de lo que se ha denominado la «pasión del iberoamericano», esto es, el compendio de su historia, raza, lengua y cultura en general que tienen su raíz y vehículo continental europeo en la Península Ibérica. El logro étnico del mestizaje y las aspiraciones criollas, de donde sale la clase dominante, la llamada por el chileno Antonio Antileo Reiman la «oligarquía blanca», no debe hacernos olvidar la existencia en la pobreza menospreciada de no menos de noventa millones de indios, que son más americanos que nadie y tienen menos que nadie.

Pero al mismo tiempo nos damos cuenta de la insuficiencia de estas palabras dada la complejidad del problema. Al fin y al cabo ahora sólo se trata de dar noción —noticia sucinta— de un libro y, en tal sentido, obvian otros planteamientos.

Sólo trasmitir una idea cabal de sus múltiples contenidos, extensos y equilibrados, ya requeriría inusual espacio y por ello no es enteramente lícito detenerse a señalar eventuales lagunas o tratamientos menores. No obstante, si hubiera que echar de menos alguna que otra falta de prolijidad cabría inclinarse por cuestiones relacionadas con los ritos sacrificiales indígenas, por las causas y efectos, expresados quizá con más detalle, de la expulsión de los jesuitas del Brasil, considerada como uno de los antecedentes de la revolución americana; por la ya indicada desatención a la música popular, la amenaza de desequilibrio ecológico de la Amazonía y el conflicto internacional de las plantaciones de coca, los «escuadrones de la muerte» y el narcotráfico. Tampoco hubiera sido inoportuno estudiar la idea de bloque comunitario a la luz del terrorismo separatista peninsular y otras fiebres autonómicas europeas como signo de los tiempos simultáneo a los acuerdos económicos y comerciales.

Basta augurar a esta *Iberoamérica, una comunidad* funciones mensuradas que van más allá, o pueden ir más allá, de la posible simple patriotera del quinientos aniversario.

«Quizá nuestro destino histórico —ha escrito Germán Arciniegas con una terminología de noble resonancia antañona— esté por poder llevar a la Gran Asamblea del Nuevo Mundo las cosas buenas que trajeron de la Madre Patria los seguidores de Bartolomé de Las Casas, de Francisco de Vitoria o de las Comunidades de Castilla. En la organización de las naciones americanas tendrían que florecer muchas cosas que España misma no logró imponer en el Viejo Mundo». Y tanto. Pero es legítimo dejar a salvo el idealismo doctrinario cuando comporta belleza regeneradora.

Eduardo Tijeras

[2] *Simón Bolívar:* Carta de Jamaica, *1815.*

La poesía española de 1935 a 1975

Reconstrucción crítica y realidad histórica

La abundante bibliografía crítica que a lo largo de los últimos treinta años ha merecido la poesía española entre 1935 y 1975 pudiera dar la impresión de que se trata de un campo de estudio hoy prácticamente agotado. Pero el conocimiento de un fenómeno literario no siempre guarda relación con el interés que ha suscitado, y uno de los ejemplos más elocuentes al respecto lo constituye, a no dudar, nuestra poesía convencionalmente denominada «de posguerra». Por ello seguía siendo urgente un nuevo examen completo y riguroso que, además de rehacer críticamente esos cuarenta años de historia literaria del género, indicase con nitidez los problemas fundamentales, deshiciese tópicos críticos inadecuados, replantease cuestiones mal enfocadas o solventadas, abordase aquellas sistemáticamente eludidas y, en fin, agotase, sin soslayar unos para enfatizar otros, los datos de diversa índole que han configurado esa larga y compleja aventura poética.

Con todo, aún se hacía más imperioso incardinar todos estos objetivos en un planteamiento globalizador y en una adecuada metodología capaz de articular coherentemente las distintas perspectivas posibles. La dificultad de esta vasta tarea sólo podía afrontarla y resolverla magistralmente quien, como el profesor V. G. de la Concha, tuviese en su haber largos años de reflexión intelectual y de indispensables estudios parciales sobre el tema, que adquieren así su cumplido colofón. Huelga decir, pues, que su excepcional trabajo *La poesía española de 1935 a 1975*[1] está destinado a convertirse en obligado y fecundo punto de referencia para la investigación en prácticamente todas las cuestiones prioritarias que atañen a la poesía española producida en ese segmento temporal.

Los dos tomos que hasta la fecha han aparecido, circunscritos al período de 1935 a 1950, son sobradamente expresivos de cómo dicha labor proviene de bases metodológicas sólidas que garantizan un análisis denso, exhaustivo y siempre reacio a soluciones reduccionistas. Así, con el objetivo ambicioso de arrojar luz simultáneamente tanto sobre la dialéctica de la escritura poética de esos años como sobre la coyuntura en que se encuadra, G. de la Concha elige un enfoque histórico-cultural. Ello, más allá de situar el estudio en una tradición crítica extraordinariamente fecunda[2] guarda pertinencia con la consideración originaria del objeto de estudio —la poesía española de posguerra— como *proceso* con distintos y sucesivos tiempos dialécticos. El resultado consecuente de tal método y planteamiento viene a ser la reconstrucción crítica de una realidad histórico-literaria.

Asimismo, aplicar y desarollar rectamente tales premisas ha implicado conjugar las perspectivas sincrónica —autores y obras— y diacrónica —tendencias sucesivas—, y no menos atender a la vez a la conformación progresiva de un marco teórico y al examen pormenorizado de libros y hasta de poemas aislados, lo cual genera una permanente tensión entre la visión globalizadora y la individual. Ambas se concilian casi siempre por medio de la visión en movimiento —líneas de fuerza— antes que por la pormenorización textual excesiva, no por ello inexistente en sus justos términos.

[1] *Cátedra, col. Crítica y estudios literarios, Madrid 1987, 2 vols. El plan general de la obra consta de cuatro volúmenes (III:* De la poesía social al grupo de los años 50; *IV:* De la renovación de los años 60 a los «novísimos») *y un apéndice sobre posnovísimos y otros grupos. Obviamente, los distintos tomos conforman una única monografía unitaric, como indica la paginación sucesiva de los tomos I y II. Recordamos aquí los principales trabajos de G. de la Concha que anticipan a éste:* La poesía española de posguerra, *M., Prensa Española, 1972, y aunque ceñido a un marco temporal sólo recogido en parte del vol. I, la dirección y coordinación de la* HCLE. Época contemporánea (1914-1939), *ed. F. Rico, Barcelona, Ed. Crítica, 1984, t. 7, caps. centrados en la poesía.*

[2] *Pensamos en trabajos del perfil de los de M. Bataillon sobre el erasmismo español, o de N. Salomon sobre la comedia «nueva» aurisecular.*

Pues, insistimos, ambas ópticas están entrelazadas, en un difícil equilibrio que dota al trabajo de otros valiosos aprioris. Por ejemplo, el mayor peso del examen filológico —riguroso, creativo y original— a la hora de encarar, por encima de prejuicios críticos, los textos más relevantes, o bien la discusión de cuños y marbetes del tipo «generación del 36», «poesía arraigada y desarraigada», o el no recurso en versión «vulgata» al método generacional. Todo ello aparece secundado por el acopio y manejo de una información amplísima —y a veces sorprendente— que se trae a colación con conocimiento de causa y buen criterio selectivo, sin escapar prácticamente nunca al control del crítico.

En atención a esto último, puede decirse que el conjunto de noticias sobre revistas, periódicos, manifiestos y ediciones de textos poéticos —citados siempre, y es de destacarse, en sus primeras ediciones— no sólo constituye un material auxiliar valiosísimo y en muchos casos exhumado por vez primera (veáse, por ejemplo, lo relativo a la poesía del bando nacional durante la guerra). Encierra asimismo una segunda «tesis» paralela dirigida a lectores iniciados o a futuros investigadores, que, de proceder al procesamiento de dichos aportes documentales, pueden llegar a replantearse importantes cuestiones. Una de ellas podría referirse al modo en que la relativa homogeneidad cultural de autores y libros tradicionalmente contrapuestos viene reforzada por el hecho, no secundario, de haber sido auspiciados por un mismo sello y programa editorial, tal como sucedió con las Ediciones de Héroe dirigidas por Altolaguirre respecto de poemarios de primera hora de Vivanco, Juan Panero, Bleiberg, Gil-Albert, poemas sociales y revolucionarios de Alberti o de Serrano Plaja, y textos de guerra de poetas republicanos.

En línea similar, al aparato crítico del estudio que comentamos le competen aciertos similares. Además de ser «notas» que engloban todo lo publicado hasta su aparición sobre cada problema, aspecto, autor o libro, las puntualizaciones en ellas contenidas configuran un paratexto susceptible con frecuencia de integrarse en el cuerpo del trabajo.

Y no son menos notables otras pautas críticas vinculadas al método, planteamiento y objetivos básicos hasta aquí referidos. Estamos aludiendo a la sabia combinatoria de descripción objetiva de hechos y de valoración estética de libros y fases poéticas. Sin caer en una dinámica de aprecios y descalificaciones tajantes, G. de la Concha sabe cumplir el deber de «criticar» o discernir con argumentos lo valioso de lo que no lo es, al revalorizar, pongamos por caso, la voz poética de Serrano Plaja en la guerra, o la de Julio Garcés en los 40, y por contra, rebajar hasta su justo lugar algunos libros poéticos de Miguel Hernández (*El rayo que no cesa*, *El hombre acecha*). Incluso puede objetarse que esta labor no sea ejercida siempre abiertamente, diluida en afirmaciones en exceso tibias cuando apuntan un sesgo negativo (caso, por ejemplo, de Rafael Morales).

Asimismo, cabe destacar el inteligente tratamiento otorgado a los precedentes de un grupo, libro o autor, pues las «fuentes» se exgrimen con detalle no por un prurito de erudición «hidráulica» sino como líneas delimitadoras —y explicativas— de los intereses y la trayectoria de aquéllos, y que, en el lapso temporal estudiado, señalan los puntos de referencia inexcusables: Unamuno, A. y M. Machado, Juan Ramón Jiménez, D. Alonso, G. Diego, V. Aleixandre, Neruda y Vallejo principalmente. Al mismo tiempo, las menciones de influencias vienen a ilustrar el ascendiente sobre nuestro quehacer de cierta poesía extranjera (Rubén Darío, simbolistas, Rilke, Whitman, los ya mencionados Neruda y Vallejo, P. Claudel...) que, por ser sistemáticamente consignada, quiebra una vez más la imagen de unos círculos poéticos cerrados sobre sí mismos a consecuencia de la contienda civil y sus derivaciones.

Pero donde la sagaz combinatoria de diacronía y sincronía queda más patente es en la relativización, por parte del autor, de la presentación de la escritura poética de esos quince años en forma de promociones sucesivas excesivamente compactas. Sin renunciar a hacerlo globalmente en aras del enfoque histórico cultural, G. de la Concha prescinde de delimitaciones tajantes, cerradas y en exceso homogéneas, con el fin de evidenciar la dialéctica de unas y otras tendencias, es decir, sus interferencias a lo largo de un proceso en el que también cabe marcar —y así se hace siempre— lo que un rumbo encierra en embrión de otro u otros por venir.

La concreción particular de tal permeabilidad sucesiva o coetánea de los diversos movimientos no es sino la de creación y utilización de etiquetas clasificatorias lo suficientemente abiertas como para acoger voces de estética distinta, bien que determinadas por los mismos rasgos estéticos o por similares acontecimientos históricos, y tantas veces sorpresivamente, de timbre coincidente. Así pues, tras argumentarse en la introducción al tomo I el abandono del concepto crítico «generación del 36», el crítico organiza el estudio en grandes bloques temporales: en la pre-

guerra, en la guerra, en el exilio, en la cárcel, en la España victoriosa.

Es en este tramo final tan extenso donde el análisis puntual de los hechos propicia, unas veces, rótulos de tipo expresivo (neoclasicistas, neobarrocos, neorrománticos, tremendismo, surrealismo), o bien de orden temático-argumental (existencial, de la intrahistoria), y en fin, algunos otros indicativos de qué revistas o manifiestos amalgamaron inicialmente la nueva dirección *(Escorial, Garcilaso, Espadaña, Postismo, Cántico).*

Si esta mezcolanza a la hora de poner puertas a un campo de por sí complejo y desigual resulta escasamente rigurosa, en la forma en que se aplica tiene la ventaja de mostrar la dimensión temporal —proceso— del fenómeno que se analiza. De haberse optado por una uniformización de criterios clasificadores se hubiera llegado seguramente a bloques en exceso amplios y poco expresivos, por tanto, de los matices diferenciales habidos en su seno. Con todo, no deja de ser revisable, sin ir más lejos, la organización conferida al tomo II: se separa la poesía existencial de tremendismo, postismo, surrealismo, Cántico y poesía de la intrahistoria, cuando varias de estas otras modalidades pueden tacharse sin rubor de «existenciales»; así lo prueban la poesía de Crémer o de Labordeta, por ejemplo.

Parecidas objeciones cabe hacer a la separación de la poesía de la intrahistoria y la de *Cántico*, o a la de postismo y surrealismo, que acaso no haga justicia a las afinidades entre ambos. Con todo, la búsqueda del detalle, del relieve casi diario del devenir poético, obligaban a esos distingos no siempre precisos e idóneos, de lo cual, por otra parte, es siempre consciente G. de la Concha al hacer salvedades una y otra vez (significativa la de la p. 667).

Si la diacronía histórica queda más cabalmente recogida a través de esta metódica descrita, lo contemplado sincrónicamente se aborda por orden estrictamente cronológico, en fiel conexión con el planteamiento anterior. Pero entiéndase que esto es así sólo en el momento en que un hombre se incluye en una determinada fase del proceso, acaso interrumpida por otra en que tal poeta no tiene cabida. Decimos esto porque la trayectoria completa de una figura se ofrece aquí enmarcada en los *movimenta* o *momenta* de esa dialéctica, y no de forma compacta, seguida y aislada, por ende, de su contexto. Nadie espere esto último, más propio de una monografía de autor o de un manual. Muy al contrario, y he ahí otro acierto del crítico, cada autor aparece histórica y estéticamente situado; el caso de L. Rosales en la curva que dibuja desde la preguerra hasta el filo de los años cincuenta es sintomático.

En cualquier forma, y a nuestro juicio, el modo de enfocar los complejos mecanismos que rigen la interacción dialéctica de las formas poéticas, la sustancia de éstas y sus circunstancias históricas y sociales es lo que constituye el mayor acierto metodológico del trabajo del profesor G. de la Concha, que no hace falta decirlo, en ningún momento cae en simplificaciones reductoras de corte «sociologista».

Pese a todo ello, operar de esta manera que hemos descrito entrañaba también sus riesgos, y de ello parece haber sido consciente el autor cuando, al hilo de la exposición, advierte frecuentemente de cuáles han sido sus propósitos, planteamientos (vid. pp. 139 y 310 del t. I) y marbetes preferidos (vid. p. 606 del t. II). Pues el afán de atender doblemente a la construcción de la historia crítica de la poesía de posguerra y al análisis de los textos más representativos lleva, en ocasiones que son las menos, a una merma de la teorización abstracta —tan brillante siempre que se efectúa— en aras de la excesiva prolijidad en el estudio textual, que no siempre discurre trabando cada uno de los formantes del libro que se disecciona con los de otras publicaciones coetáneas o con la estética a todos ellos subyacente. Tanto más cuando lo particular y concreto de un poemario invita tantas veces a una pertinente reflexión teórica que G. de la Concha parece eludir en beneficio de la profundización más autonomizada —con profusa cita de versos incluida— de los distintos escritos poéticos.

Esto último, que hace patente un conocimiento real de los materiales en que se ha trabajado y que constituye sin duda un instrumento imprescindible para todo aquel que desee investigar sobre cualquier poeta o grupo desde bases serias, puede llegar a diluir los contornos de ese armazón cultural que también, y muy prioritariamente, se desea perfilar en profundidad. Porque dadas las intenciones del autor, ese debiera ser en todo momento el objetivo último de cualquier iluminación parcial.

La tarea, reconozcámoslo, era muy ardua, y salvando estos desequilibrios apuntados, está muy bien resuelta, pese a entrañar otro riesgo casi siempre salvado: la irregularidad de pulso analítico con cada uno de los libros y autores atendidos. Y es que al trabajo de G. de la Concha no le falta absolutamente nada, pero acaso algo le sobre para que a un lector medio los árboles —libros y poemas— no le impidan ver el bosque —el proceso dialéctico que contribuyeron a diseñar—.

Además, creemos que la necesaria atención a títulos y versos específicos, cuando cae en esos desajustes, es también el origen de algo potencialmente discutible: la tenden-

cia a adjetivar a casi todos los poetas con epígrafes que se pretenden singularizados dentro de una fase o movimiento más amplio («Pasión de Carmen Conde», «Julio Maruri o la engañosa ternura»...). Aunque ello favorece la claridad expositiva al paso de los distintos capítulos, introduce un componente en exceso subjetivo que, al tiempo de convertirse en un pie forzado encasillador, no armoniza con el enfoque denso y flexible que es pauta general del estudioso, tal como apuntábamos hace un instante.

Vengamos ya, pues, al análisis de estos dos primeros tomos del proyecto todavía en curso. Tras una breve declaración de los principios generales operativos en el plan general («se pretende únicamente perfilar las líneas maestras de un proceso histórico, y se reseña, por tanto, lo que a mi juicio, tan falible, tuvo valor de dinamización», p. 11), el tomo I se abre con un capítulo que, al igual que los dos siguientes, se centra en los pormenores de la preguerra, previa discusión del origen, desarrollo y disipación del concepto —y su rótulo respectivo— «generación del 36». El abandono de esta etiqueta invita inicialmente a retroceder hacia la dinámica de los años treinta, a fin de explorar a su luz si los poetas que publicaban hacia 1935 —fecha inicial tenida en cuenta— «formaban un frente poético unitario» (p. 23), lo cual no equivale a considerarlos una generación.

Por ello se examina en primer lugar la variedad de las manifestaciones poéticas entre 1929 y 1935 aproximadamente, que se ven determinadas por el signo de la rehumanización: surrealismo, neorromanticismo, retorno a Bécquer creciente hasta el centenario en 1935, vuelta a Garcilaso ya augurada por algunas revistas de los años veinte. En este punto concreto, G. de la Concha sabe indicar lo distintivo de este primer garcilasismo —tendente a la recuperación del poeta renacentista en clave romántica— respecto de aquel otro de la inmediata posguerra.

Pero también la poesía se rehumanizaba de la mano de otros poetas áureos que, a diferencia del fenómeno neogongorista del 27, interesan ahora por su expresión vital. Vallejo —*Trilce* en 1930— y Neruda —*Residencia en la tierra* y *Tres cantos materiales*— no eran tampoco ajenos al fervor rehumanizador, asimismo cristalizado en nuevas revistas: *Cruz y Raya, Octubre, Caballo verde para la poesía.* Lo que queda en evidencia del análisis de estos antecedentes es que la rehumanización poética se encarnaba en un conjunto de líneas de fuerza no exentas de tensiones mutuas pese a tal denominador común, constituido igualmente por el peso de Unamuno, A. Machado y Juan Ramón.

No obstante, en la convergencia hacia 1935 de muchas escrituras diversas y hasta contradictorias incidía igualmente el relativo «continuismo» de estereotipos vanguardistas —cubismo creacionista, sobre todo—, patentes en tantos estilemas de los primeros libros de los poetas más jóvenes; la asimilación del creacionismo de Diego y Larrea por L. Panero y Vivanco, o la del primer Guillén por estos dos y Rosales así lo confirman.

Por consiguiente, en el horizonte de la promoción de la inmediata preguerra G. de la Concha distingue tres grupos fundamentales: a) el que tiene por marchamo una poética «de la trascendencia» relacionada más o menos directamente con el planteamiento ético, metafísico y hasta religioso de *Cruz y Raya.* Se trata del grupo amistoso formado por Rosales, Vivanco y los hermanos Panero, a quienes se verá coincidir en posteriores fases, dando fe de una voluntad de encuentro superior a la sospechada; b) el de los neoclasicistas que, en franca recuperación de algunas facetas de Garcilaso y la lírica renacentista y barroca, preparan el camino de «Juventud Creadora» en la primera posguerra. De hecho, algunos libros de sus miembros —Bleiberg, Muñoz Rojas, Ridruejo— serán textos de cabecera de los futuros «garcilasos»; y c) la poesía social, comprometida, cívica y hasta revolucionaria, tanto de derechas (vinculada al grupo falangista de *Acción Española,* cuyos enlaces con *Cruz y Raya* se destacan) como republicana, más en la estética de *Nueva España* y, sobre todo, de *Octubre.* No se olvidan aquí a aquellos que, como M. Hernández y Gil-Albert, estuvieron a caballo del compromiso social y del estrictamente estético.

Si bien los nombres de los poetas afines a la Falange no sorprenden (Pemán, Basterra), sí pudiera hacerlo el de Cernuda[3]. A su lado se consignan igualmente textos de Prados, Alberti, Serrano Plaja, Pla y Beltrán y José María Morón. Lo más interesante de este largo apartado, como de los restantes, son los matices con que se encaran problemas y escritos. Ejemplares, por su penetración y lucidez, son los análisis de *Abril,* de Rosales, y de los *Sonetos amorosos* de Bleiberg, al lado de los cuales el de *Tiempo de dolor,* de Vivanco, queda algo eclipsado. Y es que, según ya se dijo, la igualdad de tono en el examen concreto de los poemas se quiebra muy esporádicamente.

[3] *Aunque muy breve, su experiencia en la poesía «revolucionaria» se observa en el poema «Vientres sentados», aparecido en el número 6 de* Octubre.

Por su parte, la mención de los influjos operativos en la poesía social republicana (Whitman y expresionistas alemanes especialmente) explican determinadas concepciones del poeta, o bien el expresionismo de, pongamos por caso, Prados; aunque también se sitúan a la vez como puntos de arranque, respectivamente, de la tendencia al versículo y del tremendismo de los cuarenta.

Parejo interés reviste la puntualización de que los libros de Basterra y Pemán son formalmente clasicistas, en sutil encuentro con los poetas de signo estético en apariencia más divergente. Y no en menor grado son reveladores de la penetración en el análisis la multitud de pormenores con que se rodea a Gil-Albert y a M. Hernández, remarcando en el segundo la impronta nerudiana y neorromántica (vía Garcilaso y Bécquer), y en el primero la fuerte calidad de *Misteriosa presencia,* libro al que así se otorga su justa dimensión.

En otro orden de cosas, la poesía «en» la guerra —este es el rótulo que se estima conveniente— ocupa tres extensos capítulos en los que se profundiza, progresivamente, en la poética del romancero de la guerra, sea de signo leal o nacionalista, previa fijación del *corpus* que lo constituye. Al aplicar este enfoque, el crítico —y he aquí otra decisión certera— pone en claro la existencia de una retórica —y su tópica respectiva— común a los romanceros y antologías de los dos bandos. Punto de encuentro este que tuvo que ver con otras dos coincidencias: una misma visión del presente como un todo canonizado, y la imperfecta o nula asimilación del clima y tono del viejo romancero, insuficiencia ésta ya observada en su día por A. Machado y Juan Ramón.

Más perfiles de esta primera fase de la guerra se señalan certeramente en los apartados IV, V y VI. Por ejemplo, el uso y función del romance, y la relativa presencia del soneto —mayor en los «nacionales»— como forma de estirpe neoclasicista que así se ve canalizada hasta su acogida posterior, una vez hubo terminado el conflicto civil. También se atiende a la diferenciación de dos etapas, separadas por la fecha de 1937, en los modos y temas del romancero republicano, valorado de mayor calidad. E igualmente se historia la intensa polémica sobre estética y revolución sostenida por intelectuales próximos a *El mono azul* y *Hora de España.*

Además, G. de la Concha avisa del «continuismo» de la poesía anónima y colectiva republicana en relación a los ideales rehumanizadores de anteguerra, incluida la vertiente de interiorización; ello le llevará a puntualizar, como lo hará en otros aspectos, el por otro lado canónico trabajo de Serge Salaün[4].

La consideración de la mayor altura del romancero leal —y es lástima que el crítico relegue a un breve esbozo el análisis de las motivaciones que llevarían a Alberti, Gil-Albert, Altolaguirre y otros a no recoger sus romances de guerra en sus posteriores «Poesías completas»— se reafirma con el examen de libros de autor aparecidos entre 1936-39. Puede apreciarse así la renovada operatividad de esquemas neorrománticos y pautas expresionistas —Alberti— que, salvo en los mejores *(Son nombres ignorados,* de Gil Albert, y *El hombre y el trabajo,* de Serrano Plaja) inducen a una retórica excesiva y lastrada por la argumentación en exceso dialéctica. Defectos éstos que verán su continuación en algunos procedimientos de la poesía social de posguerra más mediocre.

Precisamente el planteamiento romántico escondido tras estas modalidades de escritura explica la frecuente floración en sus textos de notas surreales —caso de Prados—, y también «impuras» de corte nerudiano, en ocasiones mixturadas con cierto tono profético y de salmodia a lo Whitman.

Dicho neorromanticismo, amén de inducir a la confluencia de metros largos y cortos, tuvo su paradigma por estas fechas en M. Hernández y su concepción del poeta como «viento» del pueblo. Aunque la valoración literaria de este autor sea, en esta fase, «decididamente negativa» (p. 172), no por ello se deja de señalar en sus poemas aquello que establece puentes con corrientes más tardías, léase la poetización de coloquialismos y de motivos expresionistas confluyentes en los tremendistas del 40 y en los poetas sociales del 50.

Semejantes connotaciones son advertidas por igual en la que G. de la Concha denomina «poesía proletaria», representada por Arconada, Pla y Beltrán y León Felipe, quien en su poema «La insignia» atiende ya a un peculiar romanticismo profético.

Frente a todos ellos, y no tanto por estética cuanto por ideología, los poetas del bando nacional, viejos y jóvenes, mostraban su mayor tendencia a la autoría individualizada, eran menos militantes, preferían el soneto al romance y, pese a considerar la «España imperial y eterna» como una empresa poética —así en el ideario falangista—, su al-

[4] *Nos referimos a su trabajo* La poesía de la guerra de España, *Castalia, Madrid, 1985.*

tura era inferior dentro de esa retórica compartida con los poetas de la otra España. Tal paradoja es analizada en relación con el concepto de poesía y retórica propio de la Falange y con el ideal —latente ya en *Cruz y Raya*— de restaurar el pasado tradicional de España al modo ilustrado.

En este punto, la incidencia, asimismo, del magisterio poético de D'Ors, M. Machado, E. Montes —con fuerte ascendiente en la primera posguerra—, Laín Entralgo, Sánchez Mazas y, al fondo, Ortega, confería a los poetas nacionales un mayor monolitismo expresivo y temático, caracterizado por el modernismo superficial y la problemática religiosa. Con el propósito de demostrar tales asertos, G. de la Concha revisa los esquemas ideológicos de este grupo, determina su relación con las revistas falangistas *Jerarquía* y *Vértice*, analiza las principales antologías aparecidas entre 1938-39, y baja a los textos de sus protagonistas. A propósito de Rosales y Ridruejo se constata su mayor valía y actitud conciliadora —avanzando así la futura *Escorial*— de igual modo que su fidelidad a formas neoclasicistas y su inteligente reivindicación para la derecha de A. Machado.

Pero la exhaustividad alcanza también a otras parcelas de la dialéctica poética de la guerra no siempre bien atendidas anteriormente por la crítica. Nos referimos a la actividad de los «seniors» ya consagrados antes de la contienda —A. Machado, Cernuda, Altolaguirre— y a las tensiones vida-literatura que las circunstancias les impusieron. Supieron superarlas literariamente aquellos que, como Cernuda, no tiñeron su escritura de partidismo, al igual que sucedió con Gil-Albert por los mismos años.

Aquí la detención en la primera parte de *Las Nubes* cernudianas cuaja en un sagaz análisis que ilumina la especial calidad de este libro de tintes elegíacos a la sombra de un Larra reivindicado por tirios y troyanos (se recuerda que más tarde será figura enarbolada por «Juventud Creadora»).

Y para acabar de reconstruir en todos sus perfiles la escritura poética en la guerra, G. de la Concha atiende por igual a los versos de aquellos poetas hispanoamericanos de cuño humanizador y, por ende, neorromántico, que tuvieron intervención poética en nuestro panorama de esas fechas: Vallejo, Octavio Paz, Nicolás Guillén, Neruda.

En cuanto a los momenta del exilio y la cárcel, ocupan un solo capítulo, el VII, previa la salvedad de que sólo se consideran en su primera etapa. Como ideas generales al respecto el autor postula las siguientes: inexistencia de un bloque homogéneo y unitario, no susceptible, en consecuencia, de lecturas unilaterales; coincidentes planteamientos poéticos en el exilio y en el grupo de los que se quedaron; deslinde entre la poesía «de los desterrados» y la «del destierro»; influjo de A. Machado; presencia de dos direcciones de escritura, una de protesta y nostalgia, y otra que ve en la poesía un refugio salvífico; y, en fin, un conjunto de constantes resumibles en talante meditativo, connotaciones filosóficas, introspección y postura estoica ante la adversidad y el dolor.

Los análisis consiguientes de textos de los exiliados ilustran acerca de esas notas comunes. Excelentes resultan las incursiones en León Felipe —en coherente continuidad con un estudio previo dedicado al mismo[5]—, así como el examen de textos de Cernuda, Garfias y Domenchina. A través de estos se aprecia un cañamazo cuyo hilos también entretejerán a grupos y escritos postreros: así, León Felipe y Domenchina al tremendismo, y el segundo a la poesía existencial.

Por su parte, Garfias y Cernuda, éste segundo sobre todo, abren el camino, con *Primavera en Eaton Hastings* y la segunda parte de *Las Nubes*, respectivamente, a una poesía de corte metafísico y meditativo muy cara luego a los poetas del cincuenta. Ciertamente, *Las Nubes* es el primer gran libro de la primera posguerra, y a él se dedica un excelente análisis explicativo de la forma en que los metafísicos ingleses, Browning, Wordsworth y Unamuno se hermanan, con la indicación de que el texto contiene algunas meditaciones religiosas y sobre la patria muy cercanas en el tiempo a las que dentro de España llevaban a cabo los de *Escorial*. En similar plano se colocan ciertos rasgos de poesía social visibles en dicho libro y más tarde patentes en los desarraigados de los cuarenta.

Por lo que hace a la poesía en la cárcel, la atención se polariza en el M. Hernández de *Cancionero y Romancero de ausencias* y *Últimos poemas* que, se advierte, es su etapa más cualificada y aquella que, pese a apuntar a la poesía social y a la intimista posterior, no pudo influir hasta los años sesenta por motivos de censura editorial.

Con la denominación «poetas en la España victoriosa» se inicia la referencia a toda la obra poética de la primera posguerra, que a lo largo de otros tres capítulos, dibuja cada una de sus matrices: *Escorial, Garcilaso, Quinta del 42* (o la reacción antineoclasicista convergente en *Espadaña,*

[5] Vid. *V. G. de la Concha,* León Felipe. Itinerario poético, *León, Publicaciones de la Junta de Castilla y León, 1986.*

cambio de rumbo éste ligado al magisterio de G. Diego). Sin relegar revistas, manifiestos y otros documentos, el autor baja aquí a la realidad concreta —que admite muy compleja— con la convicción de que es falsa la reducción de la misma al enfrentamiento de garcilasistas y espadañistas. Muy al contrario, la confluencia de corrientes diversas —neoclasicistas, neobarrocas, neorrománticas— y otros influjos poco enfatizados (el del V. Aleixandre de *La destrucción o el amor* y el Hernández de preguerra) dan fe de una extensa gama de registros perfectamente diseccionados. Si amor, imperio y religión fueron los temas inicialmente unificadores, con los menos clasicistas adquieren protagonismo asuntos sociales, morales y metafísicos.

Tras destacar de *Escorial* la actitud conciliadora y la visión historiográfica del imperio, así como su peculiar neobarroquismo, se pasa a la aventura de *Juventud Creadora* y *Garcilaso*, examinada en relación a sus antecedentes de preguerra y en sus vínculos con la poética de lo heroico propia del falangismo. Interesante la puntualización acerca del sesgo del Garcilaso que ahora interesa: el imperial, castrense y caballeresco, ya no el romántico-vitalista. Asimismo, se valora lo que el grupo cercano a la revista tuvo de operación política oficial, y se delimita punto por punto su poética.

Una vez caracterizada ésta, se anotan los rasgos generales del garcilasismo de los cuarenta, imitador antes del garcilasismo previo que del propio Garcilaso. Se concluye que el desajuste de programa y realidad, y la discontinuidad ideológica del proyecto inicial, favorecieron un eclecticismo amplio en los colaboradores: del 27 al postismo. En el repaso de textos y autores se reivindica a Juan Alcaide.

Similar multiformidad de posiciones estéticas, a falta de una poética espadañista, caracterizó, según G. de la Concha, a aquellas revistas —*Corcel, Proel, Espadaña*— que vehicularon la alternativa metafísica, rehumanizadora y expresionista de los menos clasicistas. Tampoco era menor el eclecticismo de magisterios reclamados. En esta parte del estudio la teorización es muy rica y fecunda —se rebaten algunas tesis de Lechner[6]— en torno a los presupuestos del grupo, marcando entre ellos los que por su valor de compromiso social y de conexión con la realidad histórica de la España coetánea encierran una voluntad de «humanismo poético» que daría cabida, en el año 49, a dos entregas de *Espadaña* hegemonizadas por quienes —Valverde, Panero, Aranguren, Rosales, Vivanco— están haciendo una poesía intrahistórica. Realmente, las divergencias finales de los fundadores de la revista no eran más que indicios de la polémica vida-poesía inherente a la corriente existencial.

Como balance general de este primer trecho poético —volumen 1—, puede decirse que tal vez la revisión tan detallada de la preguerra hubiese sido excusable teniendo a mano, por ejemplo, el t. 7 de la *HCLE* dirigido por el propio G. de la Concha. En caso contrario, era pertinente sentar tales bases para entender bien lo que hubo o no de continuidad más tarde. En cuanto al conjunto del proceso analizado, el lector cobra la certeza de que los logros poéticos fueron casi siempre inferiores a las declaraciones e intenciones, lo cual es muy notorio en el caso de las revistas y proclamas que jalonaron el camino.

Por su parte, la dinámica poética entre 1944 y 1950 se recorre a lo largo de seis capítulos —todo el tomo segundo— que abarcan, sucesivamente, la poesía existencial, tremendismo, postismo, surrealismo, el grupo *Cántico* y la poesía de la intrahistoria. Ya hemos discutido más arriba la operatividad de tales marbetes y de la parcelación que implican.

El análisis de la poesía existencial arranca de la detención en aquellos libros publicados hacia 1944-45 por parte de poetas de los años veinte —D. Alonso, V. Aleixandre— y de voces más nuevas —Carmen Conde e I. M. Gil—. La revolución suscitada por *Oscura noticia, Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso* se observa a través de la demorada atención a estos libros en sí mismos y en su influjo posterior en modalidades poéticas existenciales. Los dos textos de D. Alonso incidirán en desarraigados, tremendistas, poetas sociales de los 50, eticistas del 60 y, en general, en el componente expresionista que vetea otros registros. El libro de Aleixandre, por su parte, iluminará con preferencia a arraigados, surreales y a los poetas de la elementalidad. Además, ambos autores significaban un nuevo y sutil vínculo con formas y modos rehumanizadores de la preguerra.

Similares ribetes se apuntan a propósito de *Pasión del verbo, Ansia de gracia* y otros poemas de Carmen Conde —neorromanticismo y metafísica religiosa—, así como de *Poemas de dolor antiguo*, de I. M. Gil.En éste el punto de partida neorromántico cristaliza en una poesía «del tiempo» que entronca con Bécquer, Unamuno y A. Machado, a la vez que posee contornos expresionistas. Pero, en gene-

[6] Cfr. *I. Lechner*, El compromiso en la poesía española del siglo XX, *Leiden, Universitaire Pres, 1968 y 1975, 3 vols.*

ral, los cuatro poetas daban muestras de transitar un ámbito existencialista de fuerte resonancia en el curso de los siete años historiados, y que G. de la Concha delinea tanto en sus conexiones con *Espadaña* y otras corrientes previas como en la visible sombra de Unamuno, el segundo A. Machado y Juan Ramón.

La teorización general acerca de este tipo de poesía centrada en la meditación sobre el tiempo y la trascendencia, así como sus ramificaciones evidentes de la filosofía heideggeriana, viene precedida de una discusión sobre las etiquetas «poesía desarraigada», «poesía arraigada», que se aprecian adecuadas a la realidad. Desbrozado, pues, el marco general —al que no fue ajeno el conocimiento de Rilke y, en otro orden, la colección *Adonais*, muy activa desde 1943— el crítico revisa, en un primer momento, la poesía de Blas de Otero, V. Gaos, C. Bousoño, E. de Nora —los más desarraigados— y J. María Valverde, ahora enraizado en la fe religiosa. Todos ellos recalaron, en grados diversos, en preocupaciones comunes: la religiosa, la angustia ante el tiempo, la muerte y el destino, la injusticia social, el eticismo; hasta dónde supieron aquilatar la retórica del grito o acertaron a salvar la frontera de versolibrismo y prosaísmo son asimismo cuestiones abordadas al hilo de los textos de cada figura. La maestría de algunos en el manejo del soneto (Otero, Gaos) es igualmente anotada.

Los principales escritos y patrones estéticos de un nuevo estadio de lo existencial se tratan con motivo de las tres voces poéticas de la «Quinta del 42»: J. L. Hidalgo, de quien se destaca su metafísica sensorial y el método de alegorización fantástica; J. Hierro y su poetización «alucinadora» y documentalista del tiempo histórico; y Julio Maruri en su mundo de inocencia vulnerable. Pero por encima de estos matices, los tres daban prueba de una temprana conexión con el vanguardismo creacionista y el irracionalismo de estirpe surreal, visible unas veces como metodología —Hidalgo— y otras como retórica y *topoi*. Acaso tales directrices derivaban, como afirma de la Concha, de que en ellos tres la preocupación filosófica existencialista se encarnaba en directrices de cuño neorromántico.

Y, en suma, como entronque formal de las diversas manifestaciones de la poesía existencial de posguerra queda en evidencia prioritaria la utilización generalizada de técnicas de contraste.

Habida cuenta de que tremendismo, postismo y surrealismo entre 1944 y 1950 son rótulos relativos cuyo vínculo hay que ver en la forma expresionista que los unifica, el crítico dedica un largo capítulo, el XV, a estos tres movimientos poéticos. Las intenciones, actitudes y formas del tremendismo —reflexión ascético-filosófica, crítica social, realismo y retórica expresionista— se revisan en los textos de Baroja (*Canciones del suburbio*, 1944), Crémer, G. A. Carriedo, S. Pérez Valiente y C. Rodríguez-Spiteri, quienes concuerdan en temas de desolación y ruina, acidez crítica, óptica subjetiva y afán comunicativo, traducidos en el terreno formal en la exasperación expresiva. Ello delineaba un retoricismo de cuño, una vez más, neorromántico, patente ante todo en la dinamización, la intensificación y la plasticidad formales.

Sobra decir que al encararse al fenómeno postista y sus hacedores, G. de la Concha hace previamente la historia de éste como lo que fue o quiso ser: un movimiento organizado de vanguardia artística. En su seno, analiza el papel de C. E. de Ory y «Chebé» (E. Chicharro, hijo) en la trayectoria del «ismo» en su primera etapa (anterior al cisma abierto por A. Crespo y G. A. Carriedo principalmente), contempla la importancia de manifiestos y revistas (*Postismo*, *La Cerbatana*) y, en fin, aplica la lupa a las deudas con Dadá y el surrealismo. Los libros de E. Chicharro, desde *Las patitas de la sombra* a *Tetralogía*, y los de Ory —de *Versos de pronto* al introrrealismo— se someten luego a examen, a fin de patentizar las bases y constantes de la poética postista: la euritmia, la imagen caleidoscópica y sorpresiva, la euforia, las agudezas verbales de filiación barroca, el trastrueque lógico, sintáctico y léxico, orientado todo ello a la desrealización y a la ruptura sistemática del *decorum* clásico.

Muy interesantes resultan dos advertencias del crítico al respecto: la de que casi todas esas técnicas habían tenido abundante cultivo, aunque con distinta función, en los primeros años cuarenta, y la de que en muchos aspectos dichos procedimientos tienen un origen y naturaleza barrocos. El que por parte de los postistas el soneto volviese a ser instrumento de importancia, no deja de ser asimismo significativo, pese a no reflexionarse sobre este extremo, tan susceptible de dar lugar a una oportuna profundización en la forma y función de este subgénero poético a lo largo del intervalo estudiado.

Con dos breves apuntes sobre el primer postismo de Carriedo y Crespo finaliza la incursión en el mismo[7], para

[7] *Un buen complemento al análisis del postismo ofrecido por G. de la Concha es el «Estado de la cuestión» sobre el mismo ofrecido recientemente por la revista* Insula, *pp. 510 y 511, junio y julio (1989).*

dar paso a la nómina y estudio de «surrealistas»: Cela, Cirlot, J. Garcés, M. Segalá, Labordeta, salvedad hecha de que los surrealistas canarios se incorporarán en próximas entregas del estudio. Autores y textos importantes del surrealismo de posguerra se atienden ahora sin entrar en la polémica de la existencia o no, ya a fines de los años veinte, de un surrealismo español y su naturaleza peculiar, dado que tales cuestiones quedaron enteramente dilucidadas al comienzo del tomo I.

Partiendo implícitamente, pues, de la tradición previa de un surrealismo español de base neorromántica y dotado de lógica poética, se indaga en los ecos nerudianos y en los presagios tremendistas de *Pisando la dudosa luz del día*, para continuar con la detención amplia en la cábala surreal de Cirlot y en otros libros suyos que, centrados más en la preocupación por el tiempo, anticipan su poesía «permutatoria» posterior. En cuanto al surrealismo «realista» de M. Labordeta —de *Sumido 25* a *Transeúnte central*—, no faltan notas acerca de su discurrir existencialista, superador del mero subjetivismo o de la denuncia histórica concreta.

Y al lado de estas dos grandes figuras se reivindica —ya se dijo— la de Julio Garcés en *Poesía sin orillas* (1946): sólo el silencio posterior de su autor puede, en opinión de G. de la Concha, «explicar que un libro de tal envergadura haya quedado descolgado de la tradición crítica de posguerra» (p. 743). No es preciso añadir que, en conjunto, los poetas encasillados bajo el rótulo de «surrealistas» lo fueron sobre todo por temática, retórica, tópicos y estructura compositiva, y no tanto por actitud, más neorromántica y existencial que otra cosa.

Antes de continuar avanzando en la reseña del tomo II, quisiéramos indicar que en lo que llevamos anotado del mismo no siempre quedan claras las razones de la adscripción de un poeta a un bloque determinado. Es claro que al respecto no existe una última palabra, pero cabe preguntarse por qué Hidalgo y Hierro, por ejemplo, no pueden entrar bajo el denominador del surrealismo y forman grupo aparte ¿por sus relaciones de amistad desde 1942 en Valencia y el calificativo de «quinta» a que ello dio lugar?

En otro orden de cosas, quisiéramos también recalcar la vitalidad atribuida por el crítico al neorromanticismo, del cual parecen salir, en última instancia, todas y cada una de las distintas corrientes poéticas de la posguerra hasta 1950.

Volviendo al tomo II, el grupo cordobés de *Cántico* en su primera fase agota todo el penúltimo capítulo en el que se cuestiona, primeramente, su unidad y diversidad, así como la tradición poética en la que conscientemente se situaba: san Juan, Góngora, la emblemática barroca, el simbolismo, la escritura modernista de Rubén y Juan Ramón, Rilke, el 27 —Cernuda en especial— y el inicial barroquismo andaluz de L. Rosales. Lástima que al consignar el ascendiente de la emblemática barroca no quepa la disertación sobre los motivos y especificidad funcional de la tradición barroca española en el conjunto de la poesía de posguerra.

En un segundo momento, se analiza la revista que dio nombre al grupo, dejando claras sus dimensiones y pautas: el intimismo culturalista —razón de ser de la recuperación del grupo cordobés por los «novísimos»— el registro elegíaco, la inclusión y tratamiento de la mitología clásica, el mito del Sur, el poema como himno o canto, la búsqueda de la palabra justa, y la presencia del tema religioso, rasgos todos ellos ya consignados en el pionero estudio de G. Carnero[8].

Pero como en otras ocasiones, la diferencia entre programa y realidad fue notoria —colaboraron tremendistas y poetas sociales—; por eso tampoco extraña que en las revisiones —excelentes— de J. Bernier, P. García Baena, R. Molina y M. López aquí efectuadas no todo denote concordancia con los rasgos programáticos, por suerte para los propios poetas. De hecho, Bernier fue también un poeta de preocupación social, García Baena cedió por momentos, y oportunamente, a la tópica surreal, y R. Molina supo moverse con *Tres poemas* dentro del existencialismo religioso.

Para finalizar, el estudio se cierra con una apartado centrado en el «realismo intimista trascendente» del grupo de L. Rosales, al que también se le atribuye una «poética de la intrahistoria». No es otra que la de aquellos que, hacia 1935, estaban arraigados en familia, tierra y Dios, y que en la guerra y luego en *Escorial* se mantuvieron fieles a una línea intimista. Se trata, claro está, de Rosales, Vivanco, L. Panero, Ridruejo y, ahora, Valverde. A excepción de éste, por tanto, los demás forman «uno de los grupos más coherentes, *en la práctica*, de todo el panorama poético español de posguerra» (p. 838). Nota esencial de esta nueva poesía era el impulso de la realidad hacia la trascenden-

[8] Cfr. *G. Carnero*, El grupo «Cántico» de Córdoba. Un episodio clave de la historia de la poesía española (Estudio y antología), *Editora Nacional, Madrid, 1976.*

cia, el entronque con la vida cotidiana, el arraigo en lo religioso, cierta afinidad con la poética machadiana y con la religión óntica existencial de Zubiri.

Una vez trazadas las coordenadas teóricas de esta nueva singladura del grupo, el estudioso se adentra en sus principales obras: *Rimas* y *La casa encendida*, de Rosales; *Continuación de la vida*, de Vivanco; *Escrito a cada instante* y *La estancia vacía*, de L. Panero; *La espera*, de Valverde; y *Elegías* y *Los primeros días* de Ridruejo. En cuanto a la asociación de algunos de estos nombres, hacia 1949, con *Espadaña*, a cuya crisis se ligaron, y el duelo político-poético entre Neruda y Panero, también se analizan en este capítulo final.

Tras él vendrán nuevos horizontes acaso abiertos, entre otros, por la identificación de poesía y comunicación postulada en 1949 por V. Aleixandre en su discurso de recepción en la R.A.E. Pero ésta es ya otra parte de la historia, cuya fe de vida se reserva, como ya se apuntó, para otros volúmenes que esperamos de igual densidad y altura que los aquí comentados. En el último se incluirán, a no dudarlo, apéndices bibliográficos e índices onomásticos y de títulos (de libros, revistas y antologías) que facilitarán al lector el manejo rápido del amplísimo material ofrecido, y que tal vez hubiese sido más oportuno ir incluyendo tomo a tomo.

Finalizada la lectura del trabajo de G. de la Concha, se tiene la impresión, repetimos, de que además de haberse ofrecido información y crítica en los mejores de sus términos, se nos ha entregado el trabajo de muchos años sobre un tema y, a la vez, el fruto de una amplia reflexión metodológica. Por ello decíamos al comienzo que es, indiscutiblemente, un texto de lectura obligada para filólogos y, en general, para cualquier interesado en el asunto abordado. Porque tras *La poesía española de 1935 a 1975* ya no hay excusas para seguir interpretando incorrecta o sesgadamente la dinámica cultural y poética de los últimos cuarenta y cinco años.

Yolanda Novo

La virtualidad poética en la narrativa de Manuel Andújar

No es la primera vez que escribo sobre la obra de Manuel Andújar (La Carolina, Jaén, 1913). Desde hace ya bastantes años, he seguido —puntual y atentamente— la evolución de su obra; y he venido repitiendo que la singularidad de este escritor se sustenta sobre dos aspectos fundamentales: la originalidad de su voz, muy diferente a cualquier otra de la narrativa española contemporánea, dentro y fuera de su generación, precisamente por el dinamismo y la vitalidad con que evoluciona y por su constante deseo de búsqueda e indagación en el lenguaje y en la fomulación del relato; el otro aspecto, consecuencia directa del anterior, sería el hecho de que Manuel Andújar se aventura siempre por los senderos menos explorados de nuestra narrativa, y arriesga mucho en aquellas apuestas (léxico, ritmo, sintaxis...) a las que los prosistas españoles de los últimos cincuenta años suelen prestar muy poca atención, o de las que se apartan con ese mal disimulado temor que suele enmascarar una efectiva incapacidad. Quiero decir con ello que, a sus setenta y seis años, Manuel Andújar resulta ser un escritor mucho más joven, y dispuesto cada día a la exploración de nuevos caminos, que muchos otros de generaciones más recientes. Viveza, y sabiduría, porque no renuncia a la más sólida herencia de

su tradición (clásica o moderna) sino que opera con ella, y sobre ella, desde la misma subrayada originalidad, en una singular e implícita voluntad de diálogo que tampoco es —por desgracia— moneda muy corriente en nuestra literatura.

En esas otras ocasiones, me he referido a sus novelas, a ese sólido edificio narrativo que Andújar ha ido construyendo en torno a los dos grandes ciclos que abarcan la peripecia personal y colectiva de una historia, tan compleja y tan azarosa, como ha sido la española de los últimos setenta y cinco años. Peripecia humana, pero también peripecia literaria, que he relacionado —porque a su estirpe pertenece— con la desarrollada en la obra sin par de Galdós, y con la propuesta no menos significativa y fundacional que Valle-Inclán lleva a término en la suya. Pero la escritura de Manuel Andújar atiende a otra faceta narrativa que, si bien se ajusta a los mecanismos generales de su trabajo, se halla perfectamente diferenciada, ya desde la particular concepción que nuestro autor tiene del género. Me refiero a sus cuentos o relatos breves. Y dudo en el calificativo, porque no creo que debamos darle —salvo convenciones simplificadoras— el nombre de cuentos a unos relatos donde el *contar*, el hecho puro de la narración, no resulta primordial. Ya advierte Luis Mateo Díez que, para Andújar, «el cuento es una específica forma narrativa, de ninguna otra deudora, concentrada —reconcentrada y hasta concéntrica...— en su tiempo y en su espacio, con el predicado de la intensidad como emblema determinante, y la aspiración de construir un organismo autónomo, autosuficiente». Queda claro, pues, que tampoco trabaja nuestro autor la narración breve como un ejercicio, como un experimento previo para llegar a la novela. Si a la concentración e intensidad de tiempo y espacio atendemos (y a esa pretensión de autosuficiencia), se hace evidente que estos relatos de Manuel Andújar se desean más próximos a los mecanismos de la creación poética que a los de la narrativa propiamente dicha; y por ello su originalidad, y su vigorosa expresividad, en la ya apuntada voluntad hallan asiento.

En ella y en algo que Luis Mateo Díez no señala como «emblema determinante», pero que lo es, por encima de todos los anteriores: el peculiarísimo tratamiento del lenguaje, que no se maneja como mero vehículo para el argumento, sino que forma parte integrante del mismo, y de la orgánica unidad que el autor desea para cada uno de sus relatos. En la página 230 de la recopilación de los relatos de Andújar, recientemente publicada[1], se lee lo siguiente:

> ...retendré ese estampado fragmento, haré que encarne en mi correlativo conventículo mental, lo incorporaré a las remembranzas de mi vigilia y al rescoldo de mis sueños, hasta que revelen su funcionamiento y su lenguaje.

Toda una *poética* en la que se confirma cuanto venimos diciendo; y que todavía nos lleva un poco más allá —o un poco más adentro— de la compleja propuesta narrativa de nuestro autor. Obsérvese, por ejemplo, el interés por hacer que *encarne* mentalmente y se instale en el mundo agitado del sueño y en los entresijos del sueño: no se trata de establecer una simple correlación entre la realidad (a un lado) y la ficción literaria (al otro), de modo que la primera se refleje y contemple en la segunda, pero en un solo sentido; asistimos aquí a una verdadera transgresión de esa delicada, casi inapreciable pero infranqueable frontera entre ambos territorios. Una transgresión que, además, se produce de manera absoluta, ya que es en la memoria y en el sueño —zonas de incertidumbre y confusión— donde debe *encarnar* la peripecia observada, o descubierta, o vivida. Y encarna —todavía un grado más en la complejidad advertida— porque se ha reflexionado sobre ella, porque se ha afrontado y confrontado, de forma plural, desde ángulos diversos.

En los relatos de Manuel Andújar se cuentan cosas, sí; pero, mucho más, se reflexiona sobre lo que sucede: el relato es testimonio de una realidad; pero al propio tiempo despojamiento sutil, transformación literaria de la peripecia, de modo que el lector no sólo se aplique complacido a la lectura, sino que sienta la necesidad de integrarse (con igual inquietud, con pareja perplejidad) en el diálogo implícito, pero imprescindible, que el autor establece con los elementos constitutivos de la narración (y también entre ellos) al dejar en evidencia, con un preciso gesto irónico, con un oportuno distanciamiento, la diferencia entre la superficie de lo contado y los senderos interiores que su exploración reflexiva ha abierto, y por medio de los cuales nos asomamos hasta los más peligrosos límites de la experiencia existencial. Se repiten aquí los temas característicos de toda su obra (la guerra civil, el exilio, unas estructuras sociales esclerotizadas...), pero ninguno de ellos acapara el primer plano de atención en el relato; más bien, sobrevuelan o circundan —como una sombra o un reflejo— el discurrir de los sucesos referidos. Es más, se nos per-

[1] *Manuel Andújar,* Cuentos completos. *Alianza Ed. Alianza Tres. Madrid, 1989. Prólogo de Luis Mateo Díez.*

mite descubrir su lado oculto, puesto que el autor los pasa por un crisol muy particular: esa temática apenas es marco, un espacio de referencia, pero crucial, donde un personaje queda al descubierto en el preciso instante de iniciar un último y decisivo intento para afrontar su destino como individuo.

Y es ese carácter fronterizo, el hecho concreto de encontrarse sólo el personaje, y en ese punto de no retorno, lo que confiere a estos relatos su verdad, por encima de las referencias concretas que en él puedan darse. Sorprendemos a estas criaturas como protagonistas de una crítica realidad que no sólo tiene que ver con los procesos históricos asumidos por la narrativa de Manuel Andújar como materia constitutiva, sino en la no menos decisiva y cierta configuración de la peripecia como existencia que a todos nos concierne, más allá, y más adentro, de las coyunturas históricas o de las circunstancias personales en las cuales la primera se ha originado. En ese trance, el protagonista se presenta en la desnudez más absoluta; y asistimos a su pugna desigual con ese destino que lo consume, poco a poco y de forma irremediable, en el muy limitado plazo que le concede el tiempo de su aventura. Otras veces (y sucede así en los relatos acogidos al epígrafe de *Imaginerías),* el personaje se empeña en dilucidar, con desesperada inquietud, cuál es ese fin último que lo aguarda, y hacia el que tiende de forma inapelable. Los relatos, entonces, se transforman en verdaderos *oráculos,* en conjuros de una extraña y penetrante fuerza, puesto que desbordan los linderos de la anécdota propiamente dicha, para instalarse de modo pleno en aquellas zonas aludidas de la memoria, el sueño y el más allá.

Pero todavía sucede algo más, y de pareja trascendencia: el personaje nunca llega —al menos en el tiempo tan escueto que le concede el autor— a resolver su enigma. Y el lector queda, también, en idéntica incertidumbre, mientras —poco a poco— la voz narradora se extingue, sin más consideraciones; y, por supuesto, sin que el autor deba recurrir a esos finales tópicos, de manida retórica, en los cuales las piezas del conjunto vuelven a encajar, y la vida sigue, sin alteraciones, su curso normal. Aquí, el lector debe detenerse, como lo hace el personaje, y reflexionar sobre el abismo que, de buenas a primeras, se abre ante él. Porque como quiera que el lenguaje es parte de ese organismo, ha encarnado de verdad en él, también se consume, también se disuelve a la par que la peripecia.

Ella misma discurre rodeada de inquietud, sustentada por una turbadora (y hasta confundidora) ambigüedad que no es ajena, por supuesto, al carácter fronterizo que ya hemos señalado, ni a la condición mestiza —por periférica y por excéntrica— de la temática y la escritura andujarianas. En un principio, nos parecería que el autor se halla interesado en el detalle, en la minuciosa ubicación del personaje y en la precisa determinación de su contexto social y especial. No es así. Y conforme se avanza en la lectura, reconocemos haber ingresado en una tupida red de vericuetos interiores, en una compleja trama de inesperadas digresiones, de coyunturas cotidianas marcadas por el azar, o por la presencia de lo misterioso que anida en esa misma sencillez de lo habitual. Hasta el paisaje, el fondo o escenario donde transcurre la peripecia —y debido al vigor descriptivo que le imprime el autor— se anima de forma inesperada, se hace cuerpo también, adquiere identidad y se integra en la dinámica de la narración, formando parte indisoluble de la misma. Ingresamos, como el personaje, en la atmósfera de lo inefable que desemboca (explícita o tácitamente) en una última región fronteriza, en el delgado límite que separa la vida de la muerte.

Y es en ese momento cuando los relatos de Manuel Andújar revelan el conflicto «con frecuencia moral y de conducta» que apunta Luis Mateo Díez. Es entonces cuando estas narraciones adquieren valor de apólogos; son *ejemplares* en el sentido de que los símbolos utilizados en ellas se vuelven hacia el protagonista (y hacia el lector también) y adquieren su total sentido al reclamar de ambos, implícitamente, ciertas respuestas esenciales que llegan a trascender el ámbito existencial, para instalarse en el más universal, por intelectual, de la creación artística como sentido de la vida. La pregunta es: ¿dónde se halla oculta esa fuerza original que nos permite perdurar, vencer al destino que nos aguarda, aun después de perecer bajo su progresivo y riguroso desgaste? De ahí deriva una de las formas de distanciamiento irónico utilizadas por Manuel Andújar; la otra, y tal vez la más característica de su prosa, nace de la voluntaria intervención ejercida por el autor sobre la peripecia, para atenuar o desautorizar el trascendentalismo (o melodramatismo, o patetismo) que pueda amenazarla, al arriesgarse, como se arriesga, en la exploración de los aspectos más complejos de la existencia, y en condiciones tan extremas. Ironía que, en muchos casos, contiene un no disimulado —y caústico— sentido del humor. Posición ésta (y pasaremos enseguida al tratamiento de la perspectiva) que facilita el ya anotado acceso del autor a su tradición narrativa, al tiempo que le proporciona el instrumental preciso para manipularla con originalidad;

posición que tampoco se halla muy distante del vigor creativo de un mestizaje original que Manuel Andújar corrobora, y asume conscientemente, tras su encuentro y convivencia con la ladera americana del español, hallazgo que por ello mismo resultará decisivo para la configuración de su escritura.

En la cita reproducida más arriba, dejamos intencionadamente sin comentar la última de las afirmaciones que allí hacía Manuel Andújar. El proceso literario que lo lleva a encarnar la realidad en la memoria y el sueño tiene como fin último —dice— hacer que una y otro «revelen su funcionamiento y su lenguaje». Es decir, que sólo tras aquella operación reconoceremos su verdadero sentido, y el porqué se manifiestan con ésa y no otra apariencia de lenguaje. Es la forma, por tanto, el vehículo que nos lleva hasta la *revelación* deseada (otro aspecto del sentido poético que nuestro autor quiere para sus relatos), hasta la clave de la historia; de ahí que el autor prefiera insinuar o sugerir los procesos interiores que la hacen posible, antes que contar puntualmente los hechos en su aséptica superficialidad.

El de Manuel Andújar resulta, por todo ello, un lenguaje vivo, resistente a anquilosadas estructuras, que se concentra en la pura palabra, en una pura oralidad; y será ese carácter verbal el que genere una retórica tan peculiar como es la suya: nacida del habla, sin duda, pero que acaba por hacerse escritura, por *encarnar* también, a su manera. El relato no se enfoca desde una perspectiva más o menos omnisciente, sino que lo ponen en marcha, de forma simultánea, diversas voces que se reflejan, se intercambian o confluyen, estableciéndose así aquel diálogo circular que decía al principio. Un diálogo que, partiendo de la voz del narrador, se refleja en la del personaje y ambas se proyectan en la voz implícita (se reconoce en la intención que mueve el discurso de las dos anteriores) del autor. La sintaxis, en consecuencia, no se despliega de forma lineal; se fragmenta y ramifica sin seguir una sola dirección; a través de síncopas y anacolutos, a través de su minucioso trabajo sobre el ritmo, el autor nos suministra aquellas claves necesarias, y nos induce a adivinar o a imaginar los caminos posibles por donde se puedan ir revelando las razones últimas de la anécdota, que en el relato se nos ofrece de forma concentrada y sintética, puesto que la situación actual que le sirve de punto de partida y la temporalidad (pasado o futuro) que la condiciona forman una sólida unidad que al lector le cumple desmenuzar, incorporándose, poco a poco, al relato; lo que supone hacerlo también —y con la misma perplejidad mostrada por el narrador y por el personaje— a ese diálogo circular que la constituye.

Por más que se comenta, o se discute, desde diversas perspectivas críticas, cuáles son los problemas o los límites de la actual narrativa española (y sucede también con la poesía), pocas veces se alude a la que entiendo deficiencia fundamental de nuestra escritura literaria: la casi nula preocupación de nuestros escritores por indagar en las posibilidades expresivas del ritmo, alterando de esa manera viejas y encallecidas estructuras, y en la capacidad renovadora del léxico, que no pasa de ser una pura reiteración de los términos más agotados y despersonalizadores. Creo que Andújar es uno de los muy escasos escritores españoles que se ha dado cuenta de ello; y desde luego el único que ha hecho de ambos instrumentos el motor primero de su trabajo. Por eso resulta ejemplar la particular expresividad que imprime a la adjetivación, hasta conferirle un carácter expresionista, deformante, pero sin desembocar en la desmesura del esperpento. Su intención irónica o crítica, distante o mordaz, quiere alimentar una serena reflexión intelectual antes que una instantánea impresión, por muy eficaz que pudiera resultar la contundencia crítica de esta última.

Esta atemperada sutileza intelectual, que se traduce en una sorprendente flexibilidad de la escritura, es la manifestación más evidente de aquella pluralidad mestiza que ya he comentado: no sólo confiere a la prosa de Manuel Andújar una *respiración* diferente

(Rememoró —doloroso ahinco— qué emóciones le alentaron, qué eco subsistía en él de la inspiración aprehendida.

Y llegaba de nuevo a la conclusión desoladora: no sufrió profundamente, no gozó con delirio, no supo desprenderse de sus costumbres e inercias de su oficio, de su normalidad. Pecado de impureza. P. 309).

sino que introduce en ella la apaciguadora presencia del *otro* que bajo la superficie de nuestra lengua alienta y circula constantemente, reclamando ser mirado como espejo en el que prolongar insospechadamente sus posibilidades de conocimiento, comprensión y revelación. No sólo se amplía el espacio vital de la lengua (literaria o no); también se controla su autosuficiencia *castiza* con esa imagen de lo incierto, de lo posible, que tal espejo nos devuelve. Manuel Andújar no prescinde del casticismo; es más, su escritura adquiere siempre una característica *tonalidad* que resulta inequívoca a la hora de situar sus relatos

(Nadie lo hubiera temido ya un sábado, el mes por su mitad, en que se descorchó un tibio calorcillo, comenzaron a brotar con pujanza

insólita las yemas de los árboles y a melarse las miradas de las niñas que a mujeres ascienden. Los chicos no resistían el afán de retozo y hormiguearon, saltarines, por las calles y plazas. Se reservaba, a los maduros, un sabor excitante de vino común, algo indefinible que lo espesaba. Y las cascadas querían robarle al aire cadencioso sus rumores de polen y untárselos en la garganta, por la nuca, o quizá hacia el desmonte de los pechos, para que se verificara —¡oh advenimiento!— el ansiado chisporroteo y paladear al fin la duermevela oronda que corona una verdadera noche nupcial, p. 177)

pero ese casticismo se pone siempre en cuestión, se vuelve contra sí mismo o deja al descubierto sus *vergüenzas provincianas*, por medio de giros inesperados en la sintaxis, de intencionadas alusiones del autor o de una irónica doblez en el uso de aquella misma expresividad.

Esta constante suplantación o inversión es la base de la particularísima retórica narrativa empleada por Manuel Andújar: su escritura es *literaria* (un cuidado artificio), pero en ningún momento resulta vano capricho estético, precisamente porque se sustenta en la insospechada vitalidad que transmite a su lengua esa conciencia alerta de saberse cohabitando con los muchos rostros que, recíprocamente, en ella se contemplan y se hablan.

Jorge Rodríguez Padrón

Diccionario del arte flamenco*

Desde los años cincuenta, en los que aparecieron libros de Anselmo González Climent, Domingo Manfredi, Aziz Balouch, Rafael Manzana, Louis Quievreux, Georges Hilaire, José Manuel Caballero Bonald, Rafael Lafuente..., el flamenco ha ido despertando progresivamente el interés de los escritores. Y aunque el refrendo de la intelectualidad no fuera imprescindible para la consideración social de este inigualable arte, lo cierto es que ha propiciado una difusión positiva incluso hasta para su desarrollo posterior. La gran actividad flamenca que existe en estos momentos tiene algo que ver con el empeño de muchos escritores.

El espaldarazo definitivo en la bibliografía flamenca lo dio uno de nuestros mayores poetas de posguerra, Ricardo Molina, fallecido prematuramente, cuando aún estaba en disposición de proseguir lúcidamente su obra. A pesar de ello, publicó suficientes páginas en libros y en periódicos como para que en torno a ellas se suscitara una gran polémica. Unos para rebatirlo, otros para apoyarlo, el caso fue que puso de moda la escritura flamenca, parte de ella refritada del propio Ricardo Molina. Actualmente, para fortuna de los aficionados, no es extraño que un periódico cuente con el flamenco como una información más. El número de libros especializados ha desbordado en estos años todo lo que se había escrito hasta hace treinta años. Tal vez demasiados libros, todo sea dicho.

Por esta gran dimensión que ha ido adquiriendo en las últimas décadas, varios editores pensaron abordar la gran obra, la obra fundamental que abarcara los conocimientos que sobre esta materia había hasta ahora. El gran costo de la operación, la dificultad de financiarla, el mucho tiempo que era necesario emplear para prepararla debidamente, y también el hecho de que la edición sólo podía ser rentable económicamente a un plazo medio, hicieron desistir del esfuerzo a algunas editoriales.

Al fin, la editorial Cinterco, dedicada especialmente a producir libros y discos flamencos, se ha decidido a hacer realidad el proyecto. Los autores del *Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco* son José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, dos de los más cualificados tratadistas del arte flamenco, con una larga trayectoria ambos en trabajos, tanto en libros como en discos, relacionados con el cante, el baile y la guitarra. En su excelente labor para esta obra han contado, en algunos temas concretos de la historia flamenca, con la colaboración de otros especialistas: José Luis Romanillos, Luis Quesada, Luis Jiménez Martos, Francisco Gutiérrez Carbajo, Carmen García Matos, Tere-

* *José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz:* Diccionario Enciclopédico Ilustrado del Flamenco. *Dos volúmenes. Madrid, editorial Cinterco, 1988.*

sa Martínez de la Peña, Antonio Casas, Manuel López Rodríguez, Andrés Sarriá y Eugenio Cobo.

El número de voces de que consta el diccionario pasa de cinco mil, en las que se incluyen biografías de artistas flamencos, de músicos, de escritores especializados, al lado de estudios, algunos muy extensos, sobre los estilos flamencos, las coplas, la poesía, el ballet y el baile, los concursos, la guitarra, el cine, el teatro, los cafés cantantes, las artes plásticas, las entidades y peñas flamencas, etcétera, tratando de registrar cualquier acontecimiento, cualquier noticia que pueda resultar de interés. Como apuntó Luis Rosales en la presentación pública de esta obra, ya no tendrá excusa a partir de ahora la falta de documentación en la realización de trabajos sobre el flamenco. La investigación base ya está hecha.

Las ilustraciones, en torno a las mil, recogen una buena muestra de las artes plásticas, con reproducciones de cuadros de Picasso, Miró, Zuloaga, Madrazo, López Mezquita, Bécquer, Gutiérrez Montiel, Sorolla, Iturrino, Povedano, Anglada Camarasa y un largo etcétera; fotografías de los artistas más destacados, muchas de ellas inéditas anteriormente; carteles, programas, entradas, etiquetas, partituras, portadas de libros y discos completan la cumplida muestra gráfica.

Una de las grandes aportaciones del diccionario que interesará a todos los aficionados es la colección de biografías de artistas, de la que no se ha querido dejar fuera a los intérpretes no profesionales. Según la importancia de cada cual, y a veces también dependiendo de la documentación existente, varía la dimensión del artículo, mereciendo una especial atención Silverio Franconetti, El Fillo, Antonio Chacón, La Argentinita, Niña de los Peines, Juan Breva, Pepe Marchena, Manolo Caracol, Antonio Vicente Escudero, Ramón Montoya, Carmen Amaya, Antonio Mairena..., de los que se documenta muy detalladamente su trayectoria.

Destacada colaboración tiene la profesora Teresa Martínez de la Peña, bailaora que cambió los escenarios por la enseñanza de su arte, que aprendió a su vez de maestros tan notables como Realito, Luisa Pericet, Custodia Romero, Paco Reyes..., autora del libro más importante hasta la fecha sobre el baile flamenco, *Teoría y práctica del baile flamenco* (Madrid, 1970). En sus trabajos para el diccionario sobre el baile y el ballet flamencos realiza un pormenorizado recorrido de la historia desde sus orígenes, explicando técnicamente la evolución que se verifica en cada fase en base a testimonios de época y a través de las aportaciones de los más cualificados intérpretes: La Macarrona, La Malena, Antonio el de Bilbao, Pastora Imperio, La Argentina, La Argentinita...

Otro espléndido trabajo, también muy detallado, es el de *El flamenco en la música*, debido a Carmen García Matos, estudiando la influencia que la música flamenca y andaluza ha ejercido en compositores de la importancia de Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, Manuel de Falla, Enrique Granados, Joaquín Turina, Pablo Sarasate, Amadeo Vives, etcétera.

El poeta y crítico literario cordobés Luis Jiménez Martos hace un recuento de la poesía de temática flamenca o influida por ella, arrancando en los poetas románticos, de los que los mayores exponentes son Gustavo Adolfo Bécquer y Augusto Ferrán, que con sólo dos obras, *La soledad* y *La pereza*, fue el poeta culto que más se acercó a lo popular en el siglo XIX. Otros nombres que trata Jiménez Martos son Salvador Rueda, Manuel Machado (autor de un excepcional *Cante hondo*, publicado en 1912), Francisco Villaespesa, hasta llegar a la generación del veintisiete, de la que una buena parte son andaluces: Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Fernando Villalón, José María Pemán, y otros, no andaluces, que también sienten la llamada del flamenco como Gerardo Diego o Jorge Guillén. Después de la guerra, la creciente difusión del flamenco ha originado que muchos poetas se acerquen a él. Entre los más señalados se encuentran el propio Luis Jiménez Martos, Félix Grande, Antonio Hernández, los hermanos Antonio y Carlos Murciano, Ricardo Molina, Rafael Montesinos y un largo etcétera. Especial mención merece el escritor jerezano Manuel Ríos Ruiz por su poema *Razón, vigilia y elegía de Manuel Torre* (1978), acaso el más brillante de estas últimas décadas.

Sobre la copla flamenca van insertos dos artículos: *Estilística poética de la copla flamenca*, elaborado por el profesor Francisco Gutiérrez Carbajo, que analiza todos los recursos, en el nivel sintáctico como en el semántico y fonético, y *Evolución y temática de la copla flamenca*, de Luis Jiménez Martos.

El artículo más extenso y con una buena cantidad de ilustraciones es *El flamenco en las artes plásticas*, realizado por Luis Quesada. Parte del final del siglo XVIII llegando hasta las artes en la actualidad. Consta la exposición de ocho apartados: el costumbrismo romántico en la segunda mitad del siglo XIX, el realismo a caballo de los siglos XIX y XX, la superación del realismo, la renovación de la

pintura andaluza en los comienzos del XX, la vanguardia artística del primer tercio del siglo XX, continuidad del realismo tradicional en Andalucía, otros pintores y escultores españoles en la primera mitad del siglo XX y artistas de la segunda mitad del siglo XX.

Otros artículos notables son *Historia de la guitarra,* de José Luis Romanillos, y *Cine flamenco* y *Teatro flamenco,* preparados ambos por Eugenio Cobo.

Cierran la obra dos apéndices, uno discográfico y otro bibliográfico. La discografía se refiere fundamentalmente a las grabaciones efectuadas en pizarra, registrando de microsurco sólo las antologías de varios discos desde 1954, pues anotar todos los microsurcos requeriría un enorme espacio. Por esta misma razón de espacio, tampoco sigue al apéndice bibliográfico otro hemerográfico, que hubiera sido muy interesante pero que desboradaría los límites, teniendo que utilizar aún los aficionados la *Segunda bibliografía flamenca* que José Blas Vega y Anselmo González Climent publicaran hace ya más de veinte años.

El gran valor de este diccionario estriba en el rigor documental con que aborda la historia del flamenco, precisando al máximo cada detalle.

Eugenio Cobo

Tiempo de Guayasamín *

Bajo la piel de América retumban vísceras milenarias. Por las grietas de sus espléndidas llanuras, de sus picos de neblina resuenan sordos aullidos, gritos apagados de pueblos que duermen en su vientre inmenso. Bajo la piel de América, porque por sus tierras las lágrimas se han vuelto fósiles y la voz, ventisca. Pocos son los que recuerdan los vagos caminos que conducen a esa entraña de piedra y cenizas, a ese aguazal de huesos y raíces que late bajo sus marismas y sus selvas. Son pocos, pero cuando brota un hombre como agreste planta que dice lo que fueron y lo que callaron aquellas razas, que reproduce con sus manos el óvalo de aquellos legendarios rostros, que modula con su garganta las antiguas palabras, América entera se incorpora como un cuerpo gigante, se arranca la piel y renace salvaje, poderosa y virgen.

Pocos son los capaces, como Oswaldo Guayasamín, de levantarse de ese sueño inmemorial, de regresar hasta nosotros y hablarnos. Y cuando este hecho se produce, cuando la pintura se hace de leche y sangre, cuando el trazo se convierte en surco y el color en plasma, entonces sentimos un repentino escalofrío, una sacudida que remueve hasta la última partícula de nuestro ser. Esta es la impresión que produce contemplar esa colosal exposición, ese libro cinematográfico que el ICI, en colaboración con el V Centenario y la Fundación Guayasamín, ha editado como homenaje a uno de los creadores más auténticos y profundos de todas las Américas.

«Vengo pintando desde hace tres o cinco mil años, más o menos...» Éstas son las palabras, sobre un blanco de nieve, que inauguran el viaje. Después se abre como la noche una doble página en negro y el libro comienza. Primero son las madres, legión de madres como de pueblos que trabajan, agonizan, lloran y callan. Dice Guayasamín, poco antes de presentarnos *Los niños muertos* —dolorosísimo cuadro pintado en 1942—, que «en la calle del cementerio amontonaban los cadáveres y en uno de esos montones, estaba el amigo Manjarrés, inmensamente grande, verde azulado». Manjarrés era su único amigo en aquellos tiempos abisales y el pintor rompió con Dios. Así de sencilla se cuenta la historia, con palabras de campesino, con elemental pintura que traspasa, desgarra y aniquila. El espectador, pues este libro no acepta lectores, queda apavorado ante la visión de esa mancha de cuerpos, confundida con la tierra, con los sexos gigantescos, descarnados y fúnebres de esos niños muertos.

Se abre una nueva secuencia: con trazos negros, que parecen al carbón, pero son óleo, emergen madres y niñas do-

* *Guayasamín:* El tiempo que me ha tocado vivir, *Ediciones de Cultura Hispánica, Madrid, 1989.*

loridas e impotentes. Aparecen mujeres de carnes abrasadas, músicos de musgo, nuevas madres, y esa hembra picassiana —*Origen*, de 1951— en cuyo centro gravitan las vértebras del hijo como espinas de pez.

«...Sin tiempo, sin dioses, sin sol, sin maíz. Solamente el barro y el viento», dice el pintor que, sobre una doble lámina en negro, nos observa con sus ojos amarillos como trigo abrasado por el sol. Al asistente de este ceremonial que supone el libro se le presentan ahora las imágenes terribles y acusadoras de la serie Huacayñán —el camino del llanto—, que Guayasamín realizó a lo largo de una década tras recorrer Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y Brasil. Tres rostros tiene la opresión de las razas sometidas: indio, negro y mestizo. Indio de ocre y tierra, negro que ilumina con su ritmo su cuerpo de sombra, y mestizo, misterioso como el Amazonas cuando sus aguas dudan, en el cruce con el río Negro, si quieren ser barro o azogue. De las tres razas el pintor ha recogido el nervio y la tristeza y, con sus ojos húmedos, los ha visto dibujarse sobre la limpia corteza del papel y del lienzo.

Sorprende la limpieza de la noche reflejada sobre las páginas de un libro, sorprende que sobre la oscura silueta de la injusticia, sobre las ratas del alma, el arte —lo dice Oswaldo Guayasamín— sea una forma de amar y de arropar la vida. El homenaje a los muertos de Chile, las plañideras, los murales movibles de *La miseria* y *Los mutilados*, la impresionante serie de *El rostro del hombre* —llanto, miedo, ira—, que cierra un autorretrato acusan, se abisman en lo más pantanoso de lo humano. El hombre caído, los descarnados rostros y miembros de *La espera*, los crucificados sarmientos de los hombres condenados, los asesinos de bilis en la mirada y dientes de piraña, los arrasados o ese pozo del grito y esa mano como árbol seco de *Napalm* no permiten el descanso, no aceptan el perdón, niegan el comedimiento. «No señor... yo no sé hacer nada más que pintar —aúlla el artista ecuatoriano, se retuerce con sus trazos y sus colores—. No señor».

El espectador atrapado como una fiera en la plaza calcinada que ha diseñado la crueldad del hombre, no puede escapar de esas manos encogidas, arracimadas, convulsas y terribles que Guayasamín le presenta duplicando las páginas del libro, rompiendo los propios límites de la materia y de la imagen, desbordándose siempre como un torrente que bebiera en fuentes donde anidan la sangre, el hambre y la miseria.

Termina el libro —la secuencia de imágenes que funde en negro y rojo— con un homenaje a sus abuelos, a su padre en el silencio y a su madre que le dio «un poco de leche de su seno, para ver si mezclando su esencia con mis colores, alcanzaba la luz». Después, una larga serie de madres en ocres y azules, de ojos almendrados y rostros de ternura abrazan a todos los hijos del mundo.

He descrito este libro, que comienza y termina con las madres que genera la tierra americana, porque sé que en estas palabras hay una lectura sobrecogida y solidaria. He descrito el libro que Guayasamín ha creado con su vida porque nadie que se asome a él, a esa exhibición antológica de la obra de un hombre, puede sentirse luego indiferente, puede evitar hablar o recordar esa verdad terrible, esa expresión alucinada y real de la América insomne y milenaria, de sus limos y sus carnes, de su sufrimiento y su esperanza, de su voz definitiva y de sus lágrimas fosilizadas sobre la dura arena de sus costas. El lector, espectador y participante de este «happening» debe estar dispuesto para desnudarse de su ropa y de su piel y así, descarnado, asistir al espectáculo de gritos y silencios, al hondo retumbar de las vísceras que laten bajo la tierra americana.

Antonio Maura

La Xirgu*

La historia de nuestro teatro —lo he dicho con frecuencia— está por escribirse. Aunque falten capítulos, sí tenemos una historia de la literatura dramática. La de Francisco Ruiz Ramón, sin ir más lejos, cumple con cre-

* *Antonina Rodrigo:* Margarita Xirgu, *Madrid, Ed. Aguilar, 1988.*

ces su objetivo. Lo que nos falta es una historia de la escena.

Obviamente, el teatro no se reduce al texto. Es mucho más. O algo menos, como se prefiera: un brillo especial, las luces de las candilejas, el público de aquella tarde única, un tono de voz, un momento que no podrá volver a repetirse...

¿Cómo aprisionar todo eso, catalogarlo, encerrarlo en una jaula? Y, sin embargo, eso es el teatro: los que lo probaron, lo saben. Para hacer de verdad la historia de nuestra escena, habría que conocer lo que han supuesto los directores, los escenógrafos, los locales, los géneros populares y frívolos, la cartelera... Y, sobre todo, los actores. Se puede hacer teatro sin decorados, sin luces, sin vestuario, hasta sin texto. No cabe hacer teatro sin actores. Eso es el teatro: un hombre que habla a otros hombes de lo que les une, de lo que tienen en común. Lope de Vega añade a esto dos cosas «una manta y una pasión». Sin pasión, todo se muere. De la manta, se puede prescindir.

En el fenómeno de comunicación que es el teatro, los actores ocupan un lugar absolutamente básico. A pesar de eso, ¿conoce el lector alguna historia o diccionario de los actores españoles? Salvo casos muy excepcionales, casi ninguno ha merecido un libro o artículo. De la inmensa mayoría de los que fueron estrellas deslumbrantes, en su momento, apenas quedan recuerdos, datos sobre su biografía, formación y lista de repertorio, por no hablar de su forma de interpretar. En el sistema clásico, un gran actor tenía su compañía, unida a un local, a un tipo de obras, un estilo de interpretación. Cada uno de ellos imponía su personalidad, su estilo propio. Muchos autores escribían obras, por ejemplo, *para* la Guerrero, Ortas, la Xirgu o Valeriano León. Escribían para ellos, contando con sus virtudes y sus limitaciones, su estilo habitual, su público... ¿Cómo reconstruir, hoy, todo ese ambiente, cuando recordamos con nostalgia las viejas compañías y queremos recuperarlas, indirectamente, por la vía de los teatros estables?

Margarita Xirgu ha sido una actriz impar, excepcional, Sólo ella y María Guerrero llenan de tal modo una época de nuestro teatro contemporáneo. (Antes, sí, hay que hablar de «la época de Máiquez», en la transición del teatro ilustrado al romántico). Ha tenido Margarita, también, una suerte excepcional: encontrar a una biógrafa como Antonina Rodrigo. Con motivo del centenario del nacimiento de la actriz, en 1988, Aguilar ha reeditado su biografía. Si a eso unimos el catálogo de la exposición que tuvo lugar en Molins de Rei y Madrid, a comienzos de 1989, y el cuaderno monográfico de la revista *El Público*, tendremos datos más que suficientes para entender lo que ella supuso.

Antonina Rodrigo es experta en biografías femeninas y se ha enamorado de esta figura. Es lógico. Sólo así ha podido dedicarle tanto tiempo, tanto fervor para documentar el dato mínimo y situarlo, a la vez, en el ambiente teatral de la época y en el mundo social y cultural de aquella España. De las páginas de este libro surge una mujer excepcional: nace en un ambiente popular, se forma en las sociedades de aficionados, comienza dentro del teatro catalán, cultivando todos los géneros, desde la tragedia al *vaudeville*, da luego el salto al teatro castellano y a América... No es sólo una gran actriz sino una mujer enormemente inteligente, que sabe elegir compañeros, colaborar con artistas, seleccionar su repertorio... Por eso, su importancia para nuestro teatro contemporáneo es incalculable. Introduce en España a Pirandello, d'Annunzio, Bernard Shaw, Óscar Wilde... Promueve estrenos históricos, con el riesgo que eso suponía: *Mariana Pineda, Fermín Galán, Divinas palabras, La zapatera prodigiosa, El otro, La sirena varada, Yerma, Doña Rosita la soltera, La casa de Bernarda Alba, El adefesio*... La lista de títulos es tan impresionante que no precisa mayor comentario.

No son frecuentes, entre nosotros, las buenas biografías. Para llevarlas a cabo, hace falta una compenetración muy grande con la figura estudiada y, sobre todo, muchísimo trabajo. Las dos cosas las ha tenido Antonina Rodrigo, al hacer este libro. El que lea las notas a cada capítulo podrá apreciar cuánta minuciosa rebusca hay detrás de ellas: en los periódicos, en gran medida, y también en los testimonios personales. No pocos profesionales de nuestro teatro hicieron su aprendizaje con Margarita Xirgu, en América. Conozco a varios de ellos (Pepe Estruch, Walter Vidarte...) y todos hablan con auténtica veneración de «doña Margarita...» Con ella aprendieron a amar el teatro y a consagrarle la vida entera, con seriedad y con pasión.

De este libro surge la figura de una actriz excepcional, bien documentada y bien viva. Espero que otros actores y actrices de nuestro teatro tengan una fortuna semejante.

A. A.

Notas para una lectura *heterodoxa* de la obra poética de Luis Antonio de Villena

Cualquier psiquiatra aficionado diría que, en el fondo, la obra poética de Luis Antonio de Villena (como su prosa y aún, si cabe, sus ensayos) es producto gradual de una misma obsesión creciente, tan saludable y vital como enfermiza, tan pródiga y generosa en sus manifestaciones formales como delimitada, egocéntrica y solidaria en su contenido. Yo soy un psicólogo aficionado y me veo en la obligación, como amigo y lector de este controvertido poeta, de este paciente excepcional, a exponer, a mi manera, los aspectos más relevantes de su cuadro clínico.

Se ha hablado mucho y se ha escrito más aún sobre él y sobre su obra. El hispanista José Olivio Jiménez, autor del extenso prólogo a su poesía completa (Visor, 1988, edición ampliada con el que es, hasta ahora, su último libro publicado, *La muerte únicamente)*, da las claves espirituales de una obra poética que se vertebra y cobra trascendencia por una insaciable aspiración de belleza, una ascensión de signo idealista movida por el deseo y «nimbada de sombrío modo por la conciencia de la desposesión y la impotencia del hombre, con su saldo obligado de frustración y melancolía». Yo mismo, en un artículo publicado en la revista *Insula* (n.º 473, abril 1986), me refería a la nostalgia y al deseo como los dos componentes fundamentales de su poesía y, aún más, de su concepción de la realidad. Y creo que nadie pondría en duda que la poesía de Luis Antonio de Villena está enteramente consagrada al amor. La segunda parte de *La muerte únicamente (Le Soleil)* se abre con un largo poema en siete partes, «Tractatus de amore», donde el poeta desarrolla, como en un manifiesto teórico-lírico, las distintas versiones posibles del amor. Pero de ellas, la más característica de su actitud vital y la que destila en general su poesía —especialmente a partir de *Huir del invierno*— es, a mi entender, aquella que concibe el amor como insatisfacción permanente.

El hecho de que el amor buscado por el poeta sea una quimera (el deseo es insaciable porque ningún ser hermoso «acaba la hermosura», como ninguna flor concluye «la idea de una flor absoluta») constituye para él en realidad la coartada perfecta para no detenerse nunca en ningún cuerpo, para que la búsqueda sea siempre infructuosa y, sobre todo, pueda continuar. Hay un cierto miedo en él a la realización del amor, un rechazo al compromiso amoroso con una representación concreta de la belleza que es tan intenso, al menos, como su aspiración metafísica a esa belleza ideal (siempre dentro de las coordenadas de la *ortodoxia* platónica y neoplatónica) a través de la multiplicidad de cuerpos hermosos que la evocan, que la aproximan pero que, al mismo tiempo, en su concreción y en su finitud, la alejan. Y es que se puede hacer, por negación, una lectura *heterodoxa* de la poesía de Villena y no plantearse a qué aspira sino aquello que no es ni quiere ser, aquello de lo que huye. Porque pienso que ésa es la clave de su tensión dramática. Y así, en mi visión actual del caso de este ilustre paciente, creo descubrir que, bajo una actitud de búsqueda y vana persecución de lo inalcanzable, late también una huida.

Hay en Villena una esforzada militancia por imponerse a sí mismo una visión del mundo —una poética— paganista y desprejuiciada capaz de rescatarle de una cultura (la cristiana) que siente ajena pero a la que *malgré lui* pertenece. Es decir: existe en él una conciencia, por lo menos cultural, del pecado y sólo refugiándose en tradiciones que carecen de ese sentimiento puede sustraerse al aguijón de su propia conciencia. Pero el precio no es bajo: el placer

nunca será vivido plenamente porque nos es tanto un valor en sí mismo como la función de una aspiración y de una fuga. En «El mal lugar», penúltimo poema de *Huir del invierno,* el poeta declara que «tan sólo es verdad lo que dura un instante», que es como decir que nada es verdad; sólo lo que se quiere, lo que se añora y, muy especialmente, lo que no se quiere, porque, como él mismo escribe, la elección es «lo que finalmente nos desgarra». El poeta deja enseguida de querer lo que consigue, lo que ya tiene. Y aún más, casi se diría que tampoco quiere lo que quiere, porque paradójicamente coinciden en un mismo impulso y en una misma decepción su afán de búsqueda con su necesidad de renuncia (adelanto que ésta es una de las claves de su último libro, aún inédito, *El lugar extraño);* afán y necesidad que constituyen las dos caras de su obsesión: sustraerse a una realidad y a una condición —la humana— por las que no siente demasiada simpatía.

Villena es un misántropo que adora los cuerpos, un fanático de la diferencia y las excepciones a quien el oro entre las manos se le vuelve mirra, porque los cuerpos más hermosos, antes que remitir a la belleza última, remiten a sí mismos y a su inevitable deterioro. Cada experiencia erótica es sólo indicio de una superior experiencia (la unidad espiritual en la belleza) y por ello mismo es siempre decepcionante, porque sólo es indicio y nunca idea misma, por más que el poeta desee, como dice en una de las elegías de *Huir del invierno* «Sobre el dios Homero», «que las ideas cobren apariencia de cuerpos». Pero sucede que al poeta le conviene que cada experiencia sea siempre, en último término, decepcionante. Porque la vida está para él en esa continua búsqueda y huida, nunca en la conformidad con lo que ya se tiene y menos en la frustración por no poder alcanzar lo que se desea. Sólo buscando aquello que no puede encontrarse consigue Villena evitar encontrarse con lo que no quiere: una realidad que detesta porque está repleta de rutinas, es mediocre y no tiene cabida para la pasión y el riesgo. Nuestro paciente quiere a toda costa escapar de esa realidad; para conseguirlo, no puede dejar de buscar otra cosa, y para no dejar nunca de buscar otra cosa debe siempre renunciar a lo que encuentra. Esa es precisamente la espoleta del dramatismo, de la estela de tristeza que impregna sus poemas más complejos.

Tras la imagen bella que evoca la belleza nunca llega a distinguir un alma análoga a la suya. La imposibilidad del amor verdadero, que implicaría una identificación de almas, le salva, en cierto modo, de cualquier realización imperfecta y pobre de ese amor verdadero. Si demasiados cuerpos son uno sólo, un solo cuerpo es siempre demasiado. Su noble aspiración a la comunión de almas es una exigencia más filosófica que real, porque lo que en definitiva persigue el poeta no es identificarse espiritualmente con un alma afín a la suya, sino conciliarse con una carnalidad que prefiere soñar espiritual, sin llegar nunca a enajenarse, a salir de sí mismo. Hay en él una pulsión egoísta —en el mejor sentido del término— que busca enriquecer su solitaria individualidad (sin renunciar nunca a ella) con descargas de sensualidad y belleza que le remitan a un mundo superior y más amable. Su individualidad está a salvo. La individualidad de los cuerpos, exponentes de una realidad arquetípica, se diluye: son los datos carnales de una búsqueda espiritual, presencias efímeras de una ausencia, medios de fuga.

Del misticismo le separan, precisamente, esa firme voluntad de mantener a cualquier precio su propia individualidad y una clara pasión por lo corpóreo: le importan más las experiencias físicas que el objetivo espiritual que con ellas persigue, pero no le importan lo suficiente como para comprometerse con esas experiencias convirtiéndolas abiertamente en su objetivo; quizá porque, como antes he apuntado, existe en él una extraña mala conciencia y el deseo obsesivo de ennoblecer un mundo que en el fondo siente marginado y sórdido. La herencia del cristianismo ha frustrado la naturalidad, que un día debió de existir, ante el placer y la belleza y ha cerrado las puertas a un verdadero paganismo nuevo, inocente y puro. De ahí que a nuestro paciente le queden sólo dos opciones: la rebeldía estética, que no es una actitud desprejuiciada, sino una batalla contra los prejuicios, y la nostalgia de un mundo perdido en el que sensualidad y placer no estaban estrechamente ligados al dolor y a la muerte.

Pero si, como Diótima dice en *El banquete* de Platón, «el amor es un deseo de engendrar en la belleza», podemos concluir que, a pesar de todo lo dicho, nuestro poeta ama porque engendra poesía. Incluso me atrevería a decir que esa es su principal aspiración: testimoniar sus experiencias y sus anhelos en un corpus poético cuya característica más llamativa es la coherencia temática. Con cinco libros ya publicados puede bien apreciarse su rigor en el empeño, la capacidad de aunar cultura y vida logrando, con un despliegue de ricas variaciones sobre lo mismo, que la primera salga de los anaqueles de las estanterías y vibre, y que la segunda no se apague, sin más, sin dejar tras de sí una estela de sentido y una razón de ser. Y es precisamente en su opción culturalista, en su incorporación a una particu-

lar tradición cultural, a una estirpe de individuos amantes de la belleza y el arte, donde Luis Antonio de Villena, sin dejar de ser nunca personal, logra diluir un poco su individualidad, acallarla con sabia humildad.

A muchos llama la atención su insistencia, casi minimalista (no, desde luego, en un sentido literario), en los mismos temas y en los mismos afanes. Muchos se preguntan si su postura es el nudo o es el desenlace, si fue antes la máscara o el rostro. Pero yo creo que más que de una elección o de una estrategia debe hablarse en su poesía de una temática ineludible y, por tanto, de un destino literario; su obra es ingrediente y resto, vestigio y testimonio de una obsesión complicada por la casuística.

Leopoldo Alas

Las geometrías mentales de Rosa Chacel *

Situar ya en el lugar que le corresponde y de modo definitivo la obra de Rosa Chacel dentro del panorama de las letras españolas del siglo XX es algo que está todavía por hacer, sin duda por falta de verdadera atención por parte de los estudiosos. Tal vez ahora, cuando se vean publicadas juntas todas sus obras, al menos su magnitud, servirá de toque de atención. Estas obras completas se inician con dos volúmenes, el primero contiene su novela capital *La sinrazón* y el segundo toda su obra ensayística y poemática. Ambos libros, en cuidada edición de Antonio Piedra, van precedidos de extensos prólogos a cargo de Ana Rodríguez Fisher y Félix Pardo respectivamente, y su lectura seguida tiene la virtud de situarnos ante los temas capitales de la escritora, contenidos tanto en *La sinrazón* como en *Saturnal* y *La confesión*.

El saltar directamente a su gran novela, sin embargo, y no ofrecer la obra siguiendo un orden cronológico, provoca un cierto desenfoque, pues para poder decir con exactitud quién es la escritora Rosa Chacel y qué representa en la literatura española, hay que empezar por volver los ojos a su primera obra, *Estación. Ida y vuelta*, escrita en Roma en el invierno del año 25 al 26. En ella Rosa Chacel se propuso novelar la filosofía de Ortega y Gasset, obteniendo como resultado un libro breve, de una densidad extremada, que le valió por parte de sus amistades el título de «trabajador sin materias». Se trata allí sólo de movimientos interiores del espíritu, de un yo en relación a su circunstancia, un yo, carente de nombre, que se habla a sí mismo, pero no se cuenta nada. Se trataba de sensaciones, emociones, sentimientos, flashes de memoria, quedando reducida la «aventura» a la «figura» (recordemos que Ortega habló de la novela como de un «arte de figuras y no de aventuras»). Suponía una ruptura total y absoluta con la anterior narrativa española, pues, de hecho, derivaba en gran medida de la lectura del *Retrato de un artista adolescente* de Joyce y del primer tomo de Freud, amén de la gran literatura francesa y rusa anterior. *Estación. Ida y vuelta* resultó, sencillamente, una creación precursora, un adelantamiento en treinta años a los futuros pasos de la novelística europea: el *Nouveau Roman* (la obra de Nathalie Sarraute, *L'ère du soupçon*, donde establecía sus pautas, se publicó en 1956 y *La modification*, de Michel Butor, en 1957).

Con *Estación. Ida y vuelta*, Rosa Chacel definía lo que consideraba debía ser la novela después de Joyce, y no se equivocaba: una renuncia a los esquemas habituales en pro de una visión con lupa de la interioridad. Pero una vez sen-

* *R. Chacel,* Obra completa, *vol. I* La sinrazón, *prólogo de Ana Rodríguez Fisher, vol. II* Ensayo y poesía, *prólogo de Félix Pardo. Ed. Centro de creación y estudios Jorge Guillén y Excma. Diputación de Valladolid, 1989.*

tadas estas bases, su instinto de supervivencia le hizo dar un salto y abarcar, sin perder las innovaciones, muchas de las características abandonadas en *Estación* de lo que es y ha sido la novela. El resultado más perfecto, a juicio de la misma Rosa Chacel, es *La sinrazón,* que según confiesa en su *Discurso* de nombramiento de Doctor Honoris Causa, por la Universidad de Valladolid, «es íntegramente mi autobiografía», palabras dichas en sentido simbólico y con las que, sin duda, se refiere a una biografía de la mente.

En *La sinrazón,* a la que su autora se refiere repetidamente como a «segunda novela» respecto a la primera, aunque entre una y otra escribió *Teresa* y *Memorias de Leticia Valle,* Rosa Chacel recupera para su novelística la creación de un hilo argumental, de unos personajes con nombre y de un paisaje exterior —como hiciera en las dos obras que la precedieron— pero sigue llevando a cabo una novela de ideas. Santiago Hernández, su protagonista, afirma en un momento dado: «Un filósofo actual ha dicho que había que novelar la vida íntima de las ideas. Sí, eso es lo que hace falta, crear un género, una serie de biografías de ideas (cosa muy diferente de la novela de ideas)». Estas ideas —las ideas motoras de la misma mente de Rosa Chacel, que se hallan tanto en su obra ensayística como en la de creación— se encierran en palabras tan esenciales como amor, génesis, fe, poder, querer, comunicación, verdad, mal, entre otras. El propósito de la escritora en esta novela era desarrollar lo que en aquella primera estaba en embrión, en sus tres etapas, si bien, al final, el caminante, al contemplar el camino recorrido no ve «lo irreversible, sino las bifurcaciones activas» (afirma en el prólogo a la tercera edición). El procedimiento utilizado, cuadernos de memorias, diarios, autobiografía, es lo que permite a su autora la visión concéntrica que pretende «única y exclusivamente, ser esencial», y es engarce con aquella severa y extrema interioridad utilizada en *Estación. Ida y vuelta.*

Uno de los episodios claves de la novela es una larga reflexión del protagonista a través de la cual se nos da a conocer el entramado de ideas «biografiadas», reflexión que, en primer lugar, gira en torno a la mentira y su íntimo nexo con la comunicación —errónea en este caso—, a la que sólo puede poner fin la confesión, es decir, el restablecimiento de la verdad, premisa previa imprescindible para «reefectuar» la *comunión.* La *comunión,* de todos modos, y junto a ella la *reserva* aparecen como conceptos contrapuestos al amor, que es *posesión* y *entrega,* definida la última como «simple movimiento del ser, que es una emisión de voluntad semejante al acto de asumir la vida». A esta voluntad, que es la aspiración de Santiago Hernández, se contrapone a su vez la piedad, que desmaterializa el amor hasta la transparencia. El concepto de voluntad conduce de inmediato a los de *querer* y *poder:* «Sólo sé que en ese momento tomé conciencia de que mi voluntad no quería morir y de que su *querer* se agigantaba hasta convertirse en *poder»,* afirma el protagonista, y prosigue luego: «pero ¿qué tiene que ver todo esto con la fe?», recordando las palabras de Kierkegaard: «No puedo hacer el movimiento de la fe», para llegar a la conclusión de que dicho movimiento es equivalente a otro que se expresa en la frase «la nota de un violín puede derribar un puente». Entra entonces en una reflexión sobre esto que le lleva a convencerse de que la cuestión se limita a hallar el punto desde donde hay que emitir la nota. Éste es el punto del absoluto de quien lanza la nota. Y prosigue: «Hay un punto de verdad absoluta donde está afincada la raíz del ser [...] (al que) se llega por abandono del resto [...] Cuando sólo importa la pura tendencia del amor y se deja caer todo lo demás, se queda uno en esa desnudez de la verdad absoluta, en el lugar de la relación absoluta con la divinidad». Santiago Hernández cree en la omnipotencia de su voluntad, mas su ejercicio comportará la aparición del mal o pecado, e igualmente la pérdida de la fe y el triunfo de la duda, para que finalmente, como bien dice Ana Rodríguez Fisher «su ilimitada ambición —la ambición del pensamiento sin barreras— le lleve a "gritar desesperadamente" su ansia de razón».

El mal surge cuando Elfriede, que representa el pasado —la «penetrabilidad de los tiempos» se apodera del relato— reaparece, como también observa Ana Rodríguez Fisher «movilizando la voluntad de Santiago, mas éste aquí aún no ejercita esa fuerza, ese poder que cree poseer, sino que asiste, inocente, a su revelación». Ese mal, la caída de Santiago en la tentación de volver al pasado, el deslizarse en la sinrazón, le acarreará su propio fin. En un momento dado Santiago Hernández barrunta que en el fondo no tiene la certeza de haberse movido por amor: «¿con qué derecho empleo la palabra amor [...] sí puedo afirmar: no me habitan las alimañas que son sus enemigos naturales: la codicia, la envidia, la mentira. Si en el lugar que sé indiscutiblemente limpio de ellas noto la existencia de algo, no hay motivo para dudar que sea amor. Pero ¿lo hay para creer que lo sea?». Y poco más adelante enuncia estas significativas palabras «el lujo de mi vida fue la libertad de mi mente y mi ambición desenfrenada de plenitud», para seguir más abajo revelando que, de hecho, se trataba del «peligro», pero su consejo, ya en esta reflexión que lle-

va a cabo casi al final de su vida, sería: «no os acerquéis a eso», añadiendo «he sido capaz de escribir *quiero* y *puedo*. Me he sentido un momento perfectamente dispuesto para hacer la rueda ante las almas, sin acordarme de que ya no puedo *prometer*». Esta reflexión, conduce a la clave de la obra revelada por la misma Rosa Chacel («para este libro tomé como guión —subterráneo— la carta de amor que Cervantes adjudica a Don Quijote: *sinrazón*, injusticia que turba la razón humana, sin menoscabo del amor —al juez— y con razón se queja de la *vuestra hermosura»)* como se ve en el siguiente párrafo: «¿Cómo es posible que, de este absoluto, la razón, sólo se puede obtener un poco? Esta es la sinrazón que *tanto mi razón enflaquece*». Y de inmediato viene un párrafo que se inicia con las palabras del acto de contricción: «Yo pecador», que reza el fiel católico antes de confesarse, para dirigirse luego, el protagonista a Dios: «¿Por qué permites que el destello de la belleza no sea siempre y en total, aquí y allá, para todos y cada uno, la exacta ecuación del bien?», y elevar su queja ya que tiene que pagar caro «el querer tanto tocarlo».

Y veamos ahora estos temas en lo que constituye el volumen II de la *Obra completa*. En *Saturnal* estudia Rosa Chacel los cambios sufridos en la sociedad, en función de las relaciones entre la pareja humana, en la época actual, en la cual misterio y realidad o vida se unen, y dice: «podríamos llamar a ese engarce *unión* o *contacto*, *sistema de eternidad*», términos que definen el sentido genésico del eros. Libertad, deseo y posibilidad (de nuevo lo que se *quiere* y lo que se *puede)* rigen las modificaciones de esta época cuyos dos componentes son «su evidente feminización y su culminante masculinidad». En este estudio, que Antonio Piedra ha calificado de «lúcido laberinto», se enfrenta al tema del amor en todos sus aspectos con el atrevimiento total de una razón implacable. La clarividencia innovadora de Rosa Chael en esta materia, que le interesó desde el primer momento (Félix Pardo nos recuerda oportunamente en el prólogo al volumen que «como ensayista, Chacel, inicia su quehacer en su etapa del Ateneo de Madrid, entre 1918 y 1922, donde lee su primera conferencia sobre un tema recurrente en su obra: la mujer») conduce su expresión mediante pasos comparables a los de una ecuación matemática.

En el ensayo *La confesión*, donde trata de la obra de tres novelistas españoles: Cervantes, Galdós y Unamuno, y de tres autores de confesiones importantes: San Agustín, Rousseau y Kierkegaard, la conclusión a la que llega es nada menos la siguiente: «El hombre se confiesa cuando el gran peso de que quiere descargarse no es un acto cometido [...] sino un conflicto persistente» y «el misterio que se hace conflicto en estas tres mentes (las de los tres últimos escritores mencionados) es el eros. [...] Sólo se encontraron en el laberinto cuando su conciencia trató de afrontar el eros». La confesión es, pues, el hilo que permitiría salir de él.

Acercándonos a un punto de engarce muy concreto de esta obra con *La sinrazón*, su estudio sobre Cervantes, veremos como Rosa Chacel insiste sobre el mismo tema. Afirma la escritora que «el Quijote es *confesión* de Cervantes. Para aclararlo lo primero es localizar su conflicto. El Quijote es un libro casto: el Quijote, no Don Quijote [...] porque el eros de Cervantes no entra en conflicto —ni positivo ni negativo— con la carne». Rosa Chacel cree con Maeztu que Don Quijote es «el amor», ahora bien, se trata de un amor que «dándolo todo, sólo pide *honor*» [que también dice la escritora «es el sentimiento que tiene el hombre de sí mismo cuando llega a darse cuenta de que es "el animal que puede prometer"]; su apetito no es nunca de calidades reales y tranquilas, sino de excelsitud que supone en todo y en todos, en la que su propia excelsitud cree repercutir», mas cree que el honor puede otorgárselo toda criatura. Esto lo demuestra Cervantes con su «criatura íntegra, absoluta, pero *mal de cabeza*». Mas he aquí que en el momento de su muerte le hace recobrar su cordura. «Don Quijote se prosterna ante la verdad real, absoluto misterio, porque la ha tocado. *Tocarla, poseerla, conocerla* le lleva fatalmente —cuerdamente— a *amarla*, entonces no le queda más que morir».

En cuanto a la poesía, arte en el que Rosa Chacel se ejercitó desde niña y abandonó por fidelidad al clasicismo, permitiéndose sólo poemas de ocasión, se recogen ahora numerosos inéditos o poemas dispersos y hay que señalar que bastaría rastrear en todos ellos para percatarse de que los mismo temas surgen incluso donde menos se espera. Así en el espléndido pregón de la Verbena de la Paloma, al remitirse al anuncio de la misma por el ave, dice «porque el deseo está en celo/ siempre, y escucha y aguarda;/ y espera sentirse arder/ por ese canto que llama.» De la importancia que este arte tuvo en el origen de la prosa de Rosa Chacel ella misma ha dado cuenta al afirmar que no sólo ella sino los demás prosistas de su generación (Jarnés, Espina, Ayala, Marichalar, Pérez de Osa, Chabás) «surgen de la rehabilitación de Góngora», es decir, recoger el valor otorgado a la metáfora. Éste es un hecho fundamental, que enlaza con el mismo eros, el eros de la palabra; un eros que

a Rosa Chacel le otorga el *poder* de conducir al lector a aquel tipo de narración excepcional tan arraigada en la tradición y a la vez tan del presente como del futuro, «que se desenvuelve en un orden de cosas difíciles: abstracción o misterio, laberintos del alma o geometrías de la mente».

Clara Janés

Los desvanes del olvido *

Dentro del campo de la fotografía, la investigación histórica, social y estética tiene en Publio López Mondéjar a uno de sus más serios, rigurosos, sensibles e ilustres representantes. Mente lúcida y alma apasionada la de este infatigable experto que no hace gala de su asombrosa y abrumadora pericia en un territorio tan vasto y arduo de abarcar como el del hecho fotográfico a través de su históricamente breve pero inconmensurablemente rica evolución. Y digo «hecho» en vez de «arte fotográfico», pues la fotografía (para mí, la arena donde se han librado algunas de las trascendentales batallas en pos de lo sublime), sin embargo, no se presenta aureolada por orígenes y premisas artísticos, en el sentido en que el término *arte* es generalmente aceptado como fruto de determinadas convenciones. Lejos de ello, la fotografía surge como un invento técnico-científico que rápidamente se populariza y vulgariza para convertirse en un pasatiempo, un «hobby», casi un juguete (en el siglo XIX, de las clases pudientes, y en el XX, de las grandes masas). La fotografía, en efecto, se torna, por uno u otro motivo, todo un «hecho social», un adminículo de la cotidianeidad, un utensilio al servicio inmediato de pulsiones e intereses de las más adversas índoles (desde el humilde, mágico y candoroso placer —¡u horror!— de «verse» bajo la condición objetiva, imparcial, externa y «real» de lo visto por una máquina, hasta las siniestras necesidades de identificación de sus súbditos por parte del Estado).

Pero, por encima y más allá de intereses inmediatos, la fotografía, desde sus principios, es *memoria*. Enternecedor retrato de bodas o placa de control represivo policiaco, la fotografía es memorándum, es un remembrar, un recordarnos algo que estaba ahí, esto es, que ha existido o existe. Por supuesto que la fotografía es mucho más que eso —es un arte sublime—, pero, *además*, es eso: memoria.

Gracias a la voluntad y el espíritu de seres como López Mondéjar, sabemos, hoy, que el «hecho fotográfico» es un tesoro insospechado, un inmenso y arrumbado arcón, en ocasiones mordido por la carcoma, en donde dormían increíbles joyas, indiscretos dijes que nos hablan del temblor del tiempo y el espacio, del pálpito del júbilo y la tristeza, que nos dicen historietas e historias complejas en su engañosa simplicidad aparente, que nos recitan mudos poemas que un día rimaron con la muerte, con el amor, con la sangre, con la alegría, con el dolor, con la estupidez, con el placer, con la tristeza, con, en fin, el puro e inefable estupor ante el mundo.

Las fuentes de la memoria es, hasta la fecha, el último trabajo de López Mondéjar, investigador al que debemos obras tan indispensables como *Retratos de la vida*, 1980; *Retratarse en Madrid*, 1982; *Crónica de la luz*, 1984; *Memoria de Madrid*, 1985 y *Cien años de fotografía y ferrocarril*, 1988.

No quiero dejar, por otro lado, de recomendar vivamente la atenta lectura de los textos con los que López Mondéjar acompaña sus recopilaciones fotográficas, pues una mera contemplación de sus obras como «libros de estampas» supondría privarse de un placer literario y una fuente de conocimiento donde brilla la ironía crítica y un *compro-*

* *Publio López Mondéjar:* Las fuentes de la memoria. *Lunwerg Ediciones. Madrid, 1989.*

miso ético e ideológico impregnado de ternura y clarividencia hacia aquellos seres que —ante la cámara lo mismo que detrás de ella— fueron dejando, tantas y tantas veces de forma anónima, esos girones, migajas y relámpagos de sus vidas, que López Mondéjar ha sabido, con mano maestra, rastrear, recoger y salvar de y en los desvanes del olvido.

Las fuentes de la memoria constituye una fuente inagotable de reflexión y delectación. Resulta difícil establecer diferencias preferenciales en cuanto al acierto de los materiales recopilados. Sin embargo, ¡qué aterradora tristeza la de aquellas fotos de «estudio» en las que, hacia la séptima década del siglo XIX, quedaba plasmada la imagen de padres y madres sosteniendo en el regazo el cadáver de un niño, unos y otros vestidos con sus mejores arreos, pulcramente endomingados...! Y qué decir de la conmovedoramente «perversa» ingenuidad de aquellos desnudos femeninos en los que, de rechazo, aflora tanto la miseria material de las muchachas fotografiadas como la saña y la estupidez de unos machos pudientes —destinatarios de tales fotos— cuya única válvula de escape libidinal era la prostitución... Y qué hermosura, profunda hermosura, la de ese *Café cantante* sevillano (c. 1890), imagen obtenida por E. Beauchy (muchos de los fotógrafos activos en España durante el pasado siglo son franceses e ingleses, de ello nos da valiosa información López Mondéjar), o esa estremecedora galería de tipos populares, entre los que figura (obra anónima) el *Azacán de Toledo*, tipos que, más allá de todo pintoresquismo romántico, dan fe de la miseria y la salvaje explotación que padecen en un mundo dominado por la burguesía, la aristocracia terrateniente, el alto clero y los espadones de turno...

Sin embargo, en ocasiones (como es el caso de la bellísima, prodigiosa toma de J. Collado *El baile de la matazón* en Albacete) la alegría de los pobres estalla incontenible, gloriosa, loca, iluminando el mundo efímera pero arrolladoramente. Es la alegría del instante sin pasado y sin futuro, incluso sin presente, habría que decir, la alegría que de puro fugaz e impensada casi ni existe, es decir, tiene una existencia que escapa a la memoria y a la consciencia, una alegría epidérmica, superficial, sin «dentro», sin historia, una alegría que, no obstante, la cámara —en un milagro no muy alejado del de los peces y los panes— viene a eternizar y multiplicar en un sublime y precario «por siempre jamás» hecho de cobre, cristal, celuloide o cartulina...

Libro-tesoro, este de *Las fuentes de la memoria*. Un trabajo excepcional en verdad, dentro del campo de la historia de la fotografía en Europa. Del tesón, la inteligencia, la sensibilidad y el saber de Publio López Mondéjar cabe esperar nuevas y muy valiosas empresas, para bien de quienes amamos apasionadamente este arte extraño y sublime, popular y divino, de todos y de ninguno, que es la fotografía.

Pablo Sorozábal

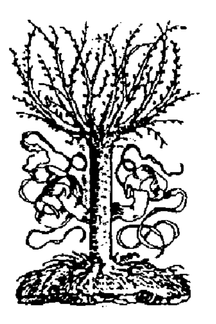
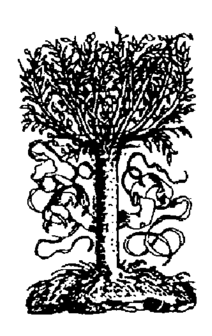
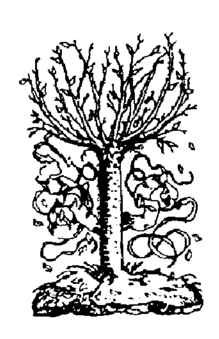
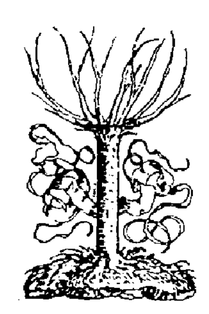


Desde el 1 de enero de 1990 los precios por unidad y suscripción de *Cuadernos Hispanoamericanos* serán elevados conforme a las tarifas que figuran en el Boletín de Suscripción (página final del presente volumen). Ello se debe al incesante incremento de los costos de producción durante los tres años y medio en que hemos mantenido inmovilizado el precio de nuestra Revista, y también a la nueva maquetación que se inaugura con el presente número. Confiamos en que nuestros lectores comprendan que no era posible mantener por más tiempo un precio tan desfasado y acepten esta contrariedad seguros de que quienes hacemos la Revista somos los primeros en lamentarla.

Naturalmente, y hasta la finalización de su abono vigente, nuestros suscriptores recibirán *Cuadernos Hispanoamericanos* al precio anterior; las nuevas tarifas no les serán aplicadas sino cuando renueven su suscripción.

La Revista no sólo reorganiza y mejora su presentación gráfica (incluyendo, entre otras novedades, la eventual impresión de ilustraciones a cuatricomía), sino que introducirá una nueva sección, «Cartas de América», en la que se ofrecerá información sobre la actualidad cultural de los países iberoamericanos; regularizará la sección «Libros Americanos» (en la que se dará noticia urgente de una extensa selección de las publicaciones que sobre temas de América o de autores iberoamericanos vayan apareciendo a ambas orillas del Atlántico), y reforzará su tradicional atención por los temas culturales del Subcontinente. Asímismo, anunciamos la próxima publicación de series de estudios que analizarán el panorama de la producción cultural española a partir de 1975, en los campos de la narrativa, la poesía, el ensayo y la cinematografía.

Informamos, en fin, a nuestros lectores, de que durante el año 1990 *Cuadernos Hispanoamericanos* editará seis números ordinarios, tres volúmenes monográficos de aproximadamente el doble de extensión (uno de ellos dedicado al poeta Rafael Alberti, otro al historiador José Antonio Maravall y otro a la producción cultural chilena desde 1973 hasta el presente), así como dos volúmenes de nuestra colección «Los Complementarios» (el primero de ellos reunirá estudios historiográficos y antropológicos sobre algunas culturas indígenas de Iberoamérica; el segundo será un extenso trabajo de Luis Rosales sobre la poesía de Pablo Neruda). Como en años anteriores, nuestros suscriptores recibirán estos volúmenes de «Los Complementarios» de forma gratuita.

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

Arbor

ABRIL 1989

Newton C. A. da Costa: Aspectos de la Filosofía de la Lógica de Lorenzo Peña.

Lorenzo Peña: ¿Lógica combinatoria o teoría estándar de conjuntos?

José M. Méndez: Introducción a los conceptos fundamentales de la Lógica de la relevancia.

Manuel García-Carpintero y Daniel Quesada: Lógica epistémica y representación del conocimiento en inteligencia artificial.

J. A. Cobo Plana, J. Aso Escario y R. Rodríguez: El tirón de bolso como fuente de un trastorno adaptativo específico.

MAYO 1989

Emilio Muñoz Ruiz: La ciencia y el científico ante el reto de la unidad europea.

Guillermo Velarde: La Fusión nuclear como solución al problema energético: un reto científico y tecnológico.

C. Ulises Moulines: Socialismo o racismo: ésta es la cuestión.

Esperanza Guisán: Liberalismo y socilaismo en J. S. Mill.

Antonio J. Diéguez Lucena: Conocimiento e hipótesis en la ciencia moderna.

JUNIO 1989

Jesús Mosterín: Entrevista con Karl Popper.

Natividad Carpintero Santamaría: La Física Nuclear en la Alemania de los años 30: la huella de un éxodo.

Jorge Navarro: La constitución de las ciencias del sistema nervioso en España.

J. López Cancio, F. Polo Conde y M. Martín Sánchez: La dimensión de Blas Cabrera en el contexto científico español.

Antonio Marquez: Universidad e Inquisición.

A. Pastor García y J. Medina Escriche: El mercurio en el medio ambiente.

Pedro Marijuán: La inteligencia natural.

Alfonso Recuero: La investigación científica ¿Un campo vedado para los ciegos?.

DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla

REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef.: (91) 261 66 51

SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del C.S.I.C.

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telf.: (91) 261 28 33

Arbor ciencia pensamiento y cultura

INSULA 506-507



JOSÉ LUIS ABELLÁN, JOSÉ M.ª AGUIRRE, RAFAEL ALBERTI, MONIQUE ALONSO, XESÚS ALONSO AMORÓS, JOSÉ LUIS L ARANGUREN, PABLO DEL BARCO, CARLOS BECEIRO, JOSÉ LUIS CANO, RICHARD A. CARDWELL, ANTONIO CARVAJAL, PEDRO CEREZO GALÁN, ANTONIO COLINAS, GAETANO CHIAPPINI, FRANCISCO J DÍAZ DE CASTRO, ANTONIO FERNÁNDEZ FERRER, ANTONIO GAMONEDA, PABLO GARCÍA BAENA, JOSÉ GARCÍA NIETO, FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, ÁNGEL GONZÁLEZ, OLEGARIO GONZÁLEZ DE CARDEDAL, JOSÉ AGUSTÍN GOITISOLO, FÉLIX GRANDE, RICARDO GULLÓN, RAFAEL GUTIÉRREZ GIRARDOT, LUIS IZQUIERDO, HUGO LAITENBERGER, LEOPOLDO DE LUIS, ORESTE MACRÍ, GOLO MANN, ROBERT MARRAST, RAFAEL MORALES, CIRIACO MORÓN-ARROYO, ALLEN W. PHILIPS, MICHEL P. PREDMORE, DARÍO PUCCINI, GEOFREY RIBBANS, CLAUDIO RODRÍGUEZ FER, JULIO RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, CARLOS SERRANO, BERNARD SESÉ, JAIME SILES, JORGE URRUTIA, LUIS ANTONIO DE VILLENA Y DOMINGO YNDURÁIN.

REVISTA DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS / FEBRERO - MARZO 1989

ANTONIO MACHADO
1875 1939



Foto: Alfonso

AÑO XLIV

ÍNSULA, LIBRERÍA, EDICIONES Y PUBLICACIONES, S.A.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

CARRETERA DE IRÚN, KM. 12,200 (VARIANTE DE FUENCARRAL) 28049 MADRID TEL. (91) 734 38 00

DEP. LEG.: M.-210-1958
ISSN: 0020-4536

PRECIO DE ESTE NÚMERO:

900 PESETAS (INCLUIDO IVA)

PRECIOS PARA ESPAÑA:

AÑO (12 NÚMEROS): 4.100 PTAS.
SEMESTRE: 2.000 PTAS.
AÑO (12 NÚMEROS) ATRASADO: 4.780 PTAS.
NÚMERO ATRASADO: 450 PTAS.

PRECIOS PARA EXTRANJERO (AVIÓN):

AÑO (12 NÚMEROS):
EUROPA: 6.000 PTAS.
AMÉRICA / ÁFRICA: 7.250 PTAS.
RESTO DEL MUNDO: 8.200 PTAS.

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América

Junta de Asesores: Presidente: Aníbal Pinto. Vicepresidente: Angel Serrano. Vocales: Rodrigo Botero, Fernando H. Cardoso, Aldo Ferrer, Enrique Fuentes Quintana, Celso Furtado, Norberto González, David Ibarra, Enrique V. Iglesias, José Matos Mar, Francisco Orrego Vicuña, Manuel de Prado y Colón de Carvajal, Luis Angel Rojo, Santiago Roldán, Gert Rosenthal, Germánico Salgado, José Luis Sampedro, María Manuela Silva, Alfredo de Sousa, María C. Tavares, Edelberto Torres-Rivas, Juan Velarde Fuertes, Luis Yáñez-Barnuevo. Secretarios: Andrés Bianchi, José Antonio Alonso.

Director: Osvaldo Sunkel

Director Adjunto: Vicente Donoso

Secretario de Redacción: Carlos Abad

Consejo de Redacción: Carlos Bazdresch. A. Eric Calcagno, José Luis García Delgado, Eugenio Lahera, Augusto Mateus, Juan Muñoz.

Número 15 **Enero-Junio 1989**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «NUEVOS PROCESOS DE INTEGRACION ECONOMICA»

ENFOQUES GLOBALES
• **Gert Rosenthal:** Repensando la integración • **Rudiger Dornbusch:** Los costes y beneficios de la integración económica regional. Una revisión.
PERSPECTIVA HISTORICA
• **Juan Mario Vacchino:** Esquemas latinoamericanos de integración. Probleas y desarrollos • **Joan Clavera:** Historia y contenido del Mercado Unico Europeo.
EFECTOS ECONOMICOS
• **Eduardo Gana Barrientos:** Propuestas para dinamizar la integración **Comisión de las Comunidades Europeas:** Una evaluación de los efectos económicos potenciales de la consecución del mercado interior de la Comunidad Europea • **Alfredo Pastor:** El Mercado Unico Europeo desde la perspectiva española • **Augusto Mateus:** »1992»: A realização do mercado interno e os desafios da construção de um espaço social europeu.
LAS RELACIONES CEE-AMERICA LATINA
• **Luciano Berrocal:** Perspectiva 1992: El Mercado Unico Europeo. ¿Nuevo desafío en las relaciones Europa-América Latina?

DOCUMENTACION

• **Reproducción de los textos:** Declaración de Colonia sobre integrción económica y Social entre la República Argentina y la República Oriental de Uruguay (Colonia, Uruguay, 19 de mayo de 1985) • Acta para la Integración Argentino-Brasileña (Buenos Aires, 29 de julio de 1986) • Acuerdo Parcial de Complementación Económica entre la República Argentina y la República Federativa de Brasil (Brasilia, 10 de diciembre de 1986) • **Reproducción del texto:** Acta Unica Europea (Luxemburgo, 17 de febrero de 1986, y La Haya, 28 de febrero de 1986) • **Sara González:** Orientación bibliográfica sobre nuevos procesos de integración en América Latina y Europa 1985-1988.

Y LAS SECCIONES FIJAS DE

• **Reseñas Temáticas:** Examen y comentarios —realizados por personalidades y especialistas de los temas en cuestión— de un conjunto de artículos significativos publicados recientemente en los distintos países del área iberoamericana sobre un mismo tema.
— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 5.300 pesetas; Europa, 45 dólares; América Latina, 40 dólares y resto del mundo, 50 dólares.

Instituto de Cooperación Iberoamericana
Revista Pensamiento iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 244 06 00 (Ext. 300)
Télex: 412 134 CIBC E



Colección Hispana

Esta colección versa sobre el influjo hispánico en los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista histórico como, particularmente, en relación con los problemas —culturales, sociales, políticos— de las minorías hispanas en la sociedad norteamericana.

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
HISPANOS EN LOS ESTADOS UNIDOS Edición a cargo de **Rodolfo J. Cortina y Alberto Moncada** 1988. 323 páginas. Rústica.	1.800	1.908
PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS **Carlos M. Fernández Shaw** 2.ª edición aumentada y corregida. 1987. 980 páginas. Rústica.	3.000	3.180
NORTEAMERICA CON ACENTO HISPANO **Alberto Moncada** 1988. 186 páginas. Rústica.	1.800	1.908
SAN ANTONIO, TEXAS, EN LA EPOCA COLONIAL (1718-1821) **M.ª Esther Domínguez**	2.000	2.120
LOS HISPANOS Y LA POLITICA NORTEAMERICANA **Alberto Moncada y Juan Oliva**	1.800	1.908

EN PRENSA:

MEDIOS DE COMUNICACION DE MASAS E HISPANOS
Ponencias Congresuales

LENGUA Y CULTURA EN PUERTO RICO
Seminario ICI-ORI-Universidad de Puerto Rico.

Edita:
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



Colección Colombina
Dirigida por Juan Manzano Manzano

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
LOS PINZONES **Juan Manzano Manzano** 3 tomos. 1988. 1.800 páginas. Cartoné.	12.000	13.320
COLON, SIETE AÑOS DE VIDA **Juan Manzano** 1919. 612 páginas. Cartoné.	5.000	5.300
COLON Y SU SECRETO **Juan Manzano** 1989. 990 páginas. Cartoné.	6.000	6.360

EN PRENSA:

DIEGO COLON
Luis Arranz
2 tomos

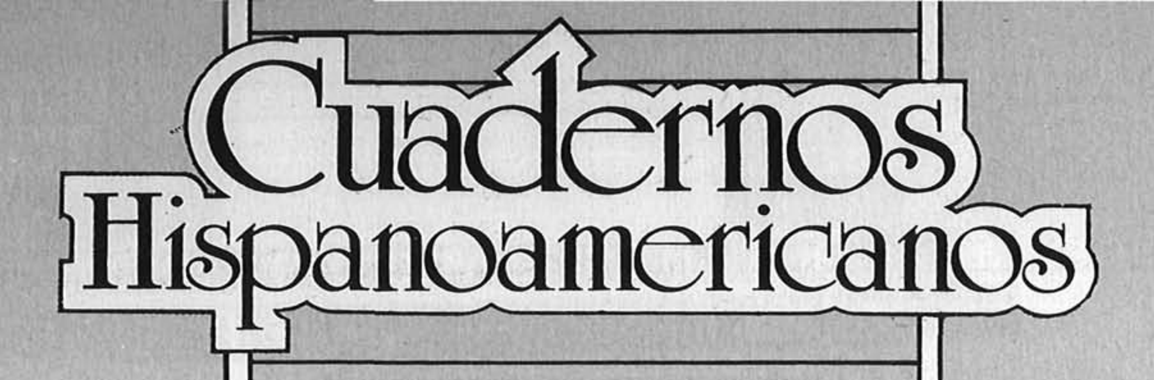
Historia de la Medicina

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
EL LIBRO DE MEDICINAS CASERAS DE FRAY BLAS DE LA MADRE DE DIOS **Manila, 1611** **Francisco Guerra y María del Carmen Sánchez Téllez** 1984. 242 páginas. Rústica.	950	1.007

Edita:

AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199.........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	5.500	
	Ejemplar suelto	500	
		Correo ordinario $ USA	*Correo aéreo $ USA*
Europa	Un año	65	75
	Ejemplar suelto	5	7
Iberoamérica	Un año	60	90
	Ejemplar suelto	5	8
USA, África	Un año	65	100
Asia, Oceanía	Ejemplar suelto	5	9

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfonos 583 83 96 y 583 83 99

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA
QUINTO CENTENARIO

500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA




Próximamente:

Poemas de Dylan Thomas
Freud, el humanista del subsuelo
La crítica marxista británica
El bandolerismo en la Cuba del XIX
El humor en César Vallejo
Los gitanos y la literatura
El caballero Kierkegaard
Unamuno, pintor
Cartas de Colombia, México y Perú
Revel y las ideologías